ALEJANDRO G. CALVO

Una película para cada año de tu vida

temas de hoy

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
PRÓLOGO. El abogado de la alegría
INTRODUCCIÓN
0 AÑOS
1 AÑO
2 AÑOS
3 AÑOS
4 AÑOS
5 AÑOS
6 AÑOS
7 AÑOS
8 AÑOS
9 AÑOS
10 AÑOS
11 AÑOS
12 AÑOS
13 AÑOS
14 AÑOS
15 AÑOS
16 AÑOS
17 AÑOS
18 AÑOS
19 AÑOS
20 AÑOS
21 AÑOS
22 AÑOS
23 AÑOS

24 AÑOS
25 AÑOS
26 AÑOS
27 AÑOS
28 AÑOS
29 AÑOS
30 AÑOS
31 AÑOS
32 AÑOS
33 AÑOS
34 AÑOS
35 AÑOS
36 AÑOS
37 AÑOS
38 AÑOS
39 AÑOS
40 AÑOS
41 AÑOS
42 AÑOS
43 AÑOS
44 AÑOS
45 AÑOS
46 AÑOS
47 AÑOS
48 AÑOS
49 AÑOS
50 AÑOS
51 AÑOS
52 AÑOS
53 AÑOS
54 AÑOS
55 AÑOS
56 AÑOS
57 AÑOS
58 AÑOS
59 AÑOS

60 AÑOS
61 AÑOS
62 AÑOS
63 AÑOS
64 AÑOS
65 AÑOS
66 AÑOS
67 AÑOS
68 AÑOS
69 AÑOS
70 AÑOS
71 AÑOS
72 AÑOS
73 AÑOS
74 AÑOS
75 AÑOS
76 AÑOS
77 AÑOS
78 AÑOS
79 AÑOS
80 AÑOS
81 AÑOS
82 AÑOS
83 AÑOS
84 AÑOS
85 AÑOS
86 AÑOS
87 AÑOS
88 AÑOS
89 AÑOS
90 AÑOS
91 AÑOS
92 AÑOS
93 AÑOS
94 AÑOS
95 AÑOS

96 AÑOS
97 AÑOS
98 AÑOS
99 AÑOS
100 AÑOS
Agradecimientos
Créditos

Visita Planetadelibros.com y
descubre una
nueva forma de disfrutar de
la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos

exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Sinopsis

Si solo pudieras ver una película al año, ¿cuál sería?

A lo largo de la vida, las personas disfrutamos, de media, de más de cinco mil películas. Nos emocionamos con historias y personajes que hacen un clic en nuestro interior que no sabemos explicar. ¿Y si alguien pudiera ayudarnos a entender por qué el cine se ha vuelto imprescindible para el ser humano?

En *Una película para cada año de tu vida*, el periodista y crítico de SensaCine Alejandro G. Calvo se convierte en nuestro guía particular y nos recomienda qué películas ver según el momento vital en el que nos encontramos. Con un estilo que combina erudición y relato personal, Calvo explora el hilo que conecta a Steven Spielberg con nuestros sueños, a David Lynch con nuestras pesadillas y a Jean-Luc Godard con nuestro gran amor, y nos demuestra que siempre hay una historia en pantalla dispuesta a ofrecernos una lección de vida.

Una película para cada año de tu vida

Alejandro G. Calvo

temas de hoy

PRÓLOGO
El abogado de la alegría

Es inhabitual encontrarse con periodistas cinematográficos como Alejandro G. Calvo porque es un tipo alegre. No alegre para tomar cervezas frente al Kursaal, sino alegre ante la pantalla de cine y ante la crónica. La década que pasé dedicado a la información de cine me sirvió para ajustar el animalario de los gacetilleros que nos dedicábamos a oficio tan discutible y placentero como es ver las películas antes que los demás para contarles lo que van a ver sin contárselo. Por supuesto, todos los arquetipos se ajustaban a lo esperable, desde la gravedad profesoral y erudita del verdadero cinéfilo que ha echado su vida a perder hasta la divertida ligereza del *fandom peterpanesco*; de la prosopopeya del redactor de revista mensual sin lectores al videobloguero entusiasta o iracundo, pasando por una muchedumbre de gradaciones intermedias. Como lector, de casi todos ellos he sacado provecho o divertimento y, sin embargo, sin saberlo, siempre he echado en falta a Alejandro. Hasta que topé con él.

No me di cuenta en las primeras lecturas. Por entonces, lo consideraba un crítico solvente, culto y sofisticado, no especialmente ceñudo —el mal café suele ser un atributo que asume para sí cualquier escritor que quiera ser tomado en serio, y a menudo lo consigue, pero por las razones equivocadas—, con una prosa elegante y capacidades profesionales sobradas para estar al frente de la delegación española de una revista francesa que lidera el sector en su país como es SensaCine. Fue en septiembre de 2013, en Donosti. Warner aprovechó el festival para hacer un pase de prensa de esa catedral que es *Gravity*, de Alfonso Cuarón, porque el mexicano iba a estar disponible para entrevistas en la ciudad

durante esos días. Yo me había extasiado con la odisea espacial un par de semanas antes, en un pase previo que la distribuidora había hecho en Madrid, y esperaba en un bar a que concluyera el pase donostiarra para confirmar con mis compañeros de oficio que habían percibido la experiencia emocionante, casi fundadora, de la película de Cuarón. Fueron muchos los que lo vivieron de forma idéntica a mí, para mi sosiego y solaz pues no hay mayor felicidad que una pasión compartida, una felicidad comunal. Pero fue Alejandro el que se atrevió a plasmar por escrito en su crítica esa conmoción, esa estupefacción feliz ante el prodigio, el que se atrevió a emparentar la experiencia del viaje homérico de la doctora Ryan Stone en rutilantes 3D con las lejanas sesiones fundantes de un romance con el cine que condicionaría toda su biografía profesional, de acuerdo al principio establecido por Nick Hornby en *Alta fidelidad*: «Lo importante no es lo que te gustaría ser, lo importante es lo que te gusta». Alejandro acertó a interiorizar, seguramente sin saberlo, el distingo entre la tentación identitaria y economicista del neoliberalismo («lo que te gustaría, ser») y la celebración del albedrío y del hedonismo de una sociedad ilustrada («lo que te gusta»).

Y también hacía honor a aquel pronunciamiento militante de Ángel Fernández Santos en favor «del cine de aventura, del cine en cuanto emoción destilada, esa que devuelve al hombre adulto la capacidad para jugar que perdió en un recodo de la infancia», en resumen, del cine «considerado como riada».

En esa militancia de cinefilia, la que no quiere convertirse en academia sumida en tablas periódicas y oraciones subordinadas sobre la semiótica de la imagen pero tampoco esconde un cineasta *non nato* y por tanto un hombre frustrado, es en la que inscribe Alejandro este volumen. La cultura no es un mero adorno —eterno, Gabriel Celaya— sino un complemento de nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos que se suelda a la realidad exterior y a nuestra identidad para conformar con ellas una aleación indestructible. Y dado que tanto el mundo como nosotros somos provisionales, cambiantes y a veces plenamente contradictorios, la narrativa se va inscribiendo en nuestra biografía, solidificándose

con ella, dándole forma y sentido, en la medida en que nos es necesaria a cada edad, en cada tránsito. A esas evidencias responde este singular calendario de películas asignadas a cada año de nuestra vida. Por supuesto, la selección de los años a los que Alejandro adhiere cada título tiene un carácter contingente y muchos de esos filmes imborrables podrían haberse convocado repetidamente en etapas distintas de nuestra vida, incluso con décadas de separación, y dar pie a una reflexión diferente, a un enfoque quizá antagónico, pues es característica de toda expresión cultural contemporánea —y el audiovisual es la principalísima desde hace más de cien años— habitar en la complejidad. Hasta el más sucinto y esquelético de los relatos de los que habla aquí Alejandro posee capas de significado que permiten volver a él y hallar nuevos indicios, nuevos propósitos de sentido. No me entiendan mal, no es por exceso de ambición de sus autores, es sencillamente porque cada nueva historia que se abre en la pantalla se asienta sobre siglos de narrativa y le habla a un ojo educado en la decodificación de sus motivos y ademanes, así que hasta de forma fortuita las películas nos dicen muchas cosas al mismo tiempo.

Ustedes, los que conozcan a Alejandro por la increíble viralidad de sus videoanálisis, ya saben de su buen talante, de sus amplios conocimientos y de su sosegado sentido de la ecuanimidad crítica, pero en estas páginas se deleitarán con la limpieza, elegancia y claridad de su prosa y con la profundidad de sus conocimientos de la historia del cine. Y dispondrán, no solo de un impresionante catálogo de joyas cinematográficas de todos los tiempos, sino de una aproximación a ellas que resultará novedosa incluso para los que se tengan por más cinéfilos. Lo que sigue en estas páginas es tiempo y espacio, porque tiene forma de calendario pero también es un mapa de tesoros: unas cuantas certezas éticas y estéticas para navegar la marejada de la provisionalidad de casi todo.

Para finalizar, una confesión tonta y pudorosa: este prologuista alberga el deseo íntimo de que quien lea este volumen no lo haya adquirido sino que lo haya recibido como regalo, para

que pueda sumar al acto de amor a la vida y al cine que es este anaquel de maravillas el de la generosidad de alguien que lo quiere bien.

PEDRO VALLÍN,
12 de enero de 2023

INTRODUCCIÓN

El encargo no parecía difícil: escribir un libro donde recomendara una película para cada año de la vida de un ser humano. Mi abuela Gorgonia vivió hasta los cien años (de hecho, casi ciento uno), así que cien me pareció un número de títulos lo bastante redondo como para que el libro resultara atractivo (de hecho, hay ciento uno). Suelo ver, de media, al año, entre trescientas cincuenta y cuatrocientas películas, así que elegir solo una por año me ha costado una barbaridad. Lo ideal habría sido titular el libro *Una película para cada día de tu vida,* pero, claro, eso habría significado tener que escribir sobre 36.865 películas, y esto me llevaría a escribir un capítulo cada día desde el día en el que nací hasta el día que muera —ya muy viejo, pero aún tirándole al tablero—, con cien años. Una tarea borgiana, muy noble y muy épica, si bien hoy por hoy, en este decepcionante *sci-fi* mundo futuro-pasado en el que vivimos, imposible de conseguir.

Aunque me he pasado la vida escribiendo, nunca antes había escrito un libro. Así que me lo imaginaba como un clímax creativo continuo, escribiendo en una buhardilla veneciana chupando láudano y dedicando horas, días, semanas, a pulir esa frase perfecta que haría a la gente emocionarse y maravillarse a la par. No ha sido así. Tenía cuatro meses para entregar el manuscrito. Cuatro meses en los que debía seguir cumpliendo con mi habitual jornada laboral de doce horas, tratar de dedicar a mis dos hijos todo el tiempo posible, cubrir tres festivales cinematográficos, acabar el *A Quemarropa* número 13. Elegí el peor momento para dejar de fumar.

He aprendido a escribir en todas partes y a todas horas, disparando frases mientras la gente gritaba a mi alrededor, con un dolor de espalda horrible en una butaca de un Festival en vete tú a

saber dónde; pensando mucho más en cómo escribía Federico Fellini —que se me ha quedado fuera del libro, y eso que tenía fijas en la primera lista que hice tanto *La strada* (1954) como *La dolce vita* (1960)—, tecleando en el set entre elefantes y *majorettes*, que en como escribía Ingmar Bergman —que sí está en la lista, aunque con *El manantial de la doncella* (1960) y no con las primeras que pensé: *Noche de circo* (1953) y *La hora del lobo* (1968)—, que lo hacía como un monje en su monasterio.

Nunca escribiré unas memorias porque siempre he creído, viendo todas las críticas que he hecho —escritas o en video—, que ya he ido dejando pedazos de mí por todas partes. Que la verdad de mi vida se halla ahí, en mogollón de textos donde parece que estoy hablando de otras cosas pero en los que en realidad no dejo de hablar nunca de mí mismo. Algo así, pero más grave, ha ocurrido en este libro. Tener que encapsular películas en franjas concretas de edad ha hecho que, de forma inevitable, tuviera que recordar quién era yo en ese momento concreto de la vida. Creo que por eso el libro ha quedado inusitadamente romántico y, en vez de encontrarnos con una historia del cine de terror o del wéstern, nos encontramos con muchas películas que nos hablan de cómo somos las personas, de cómo nos relacionamos los unos con los otros, de cómo nos rompemos y de cómo tratamos de arreglarnos. Por eso hay textos que me ha dolido escribir y que, sin embargo, espero poder leer algún día y que entonces me hagan sonreír.

Estas ciento una películas no son mis ciento una películas favoritas de la historia del cine —aunque muchas de la lista sí que lo son: *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), *Taxi Driver* (1976), *La cosa* (1982)—, sino una lista de películas que creo importantes para que acompañen tu vida en cada momento concreto. Hasta cierto punto, porque una vez hayas cumplido los setenta empieza una locura de títulos que ni yo mismo trataré de justificar. No sé por qué en mi cabeza relacionaba los ochenta años con el cine de autor más duro (no nos vayamos a ir de esta vida sin pegarnos un buen viaje), así que a partir de los noventa solo pongo comedias (que ya iba siendo hora de reírse de todo y más). Ya me

lo decían en la universidad: soy nefasto extrapolando.

Ahora que ya he acabado de escribirlo todo, se me hace imperdonable haber dejado fuera películas clave de la historia de mi vida crítica. No me perdonaré nunca no haber incluido *El árbol de los zuecos* (1978) de Ermanno Olmi, *Zoolander* (2001) de Ben Stiller, *El último refugio* (1941) de Raoul Walsh, *Meek's Cutoff* (2010) de Kelly Reichardt, *La caja de Pandora* (1929) de G.W. Pabst, *La tumba de las luciérnagas* (1988) de Isao Takahata, *Häxan. La brujería a través de los tiempos* (1922) de Benjamin Christensen, *Hana-Bi* (1997) de Takeshi Kitano, *Sólo el cielo lo sabe* (1955) de Douglas Sirk, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *Harakiri* (1962) de Masaki Kobayashi, *El dulce porvenir* (1997) de Atom Egoyan, *El autoestopista* (1953) de Ida Lupino, *Napoleón* (1927) de Abel Gance, *Orlando* (1992) de Sally Potter, *Voces distantes* (1988) de Terence Davies. Especialmente doloroso fue dejar fuera dos textos que llegué a escribir casi completos: *Céline y Julie van en barco* (1974) de Jacques Rivette y *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. Disculpad mi error y no dejéis pasar vuestra vida sin ver todas estas maravillas.

Una última cosa. Las que me conocéis ya lo sabéis: yo adoro el cine. Adoro ver películas. Adoro hablar de ellas. Pero el cine es solo cine. Y para disfrutar plenamente de él hay que vivir plenamente la vida. Hay que dejar de tener miedo. Hay que luchar a brazo partido por aquello que deseamos. Y mientras vamos cosechando victorias y derrotas, vayamos viendo películas. Porque cuantas más y mejores películas veas, más feliz serás y más feliz harás a la gente que te rodea.

ALEJANDRO G. CALVO,
Madrid, 05/01/2023 (2:40AM)

0 años

El árbol de la vida (Director's Cut) de Terrence Malick (*The Tree of Life: The Extended Cut,* 2011, 2018)

Al principio de todo solo hay oscuridad. También al final, imagino, imaginamos. En mis principios, por el contrario, solo hay páginas en blanco. Una senda que aún está por trazar. Barton Fink escribía en un cuartucho de un hotel decadente con una única foto clavada en la pared. Aquella foto funcionaba como una ventana, como una posibilidad, un sueño al que aspirar. Para escribir, como para todo, hay que abrir bien puertas y ventanas, aunque uno se arriesgue a que se filtre un rayo de luz y acabe ardiendo y convirtiéndose en cenizas, al igual que le ocurría al Drácula de Christopher Lee en la maravillosa (primera) película que le dedicó al conde el maestro Terence Fisher.

Como decía: al principio de todo solo hay oscuridad, un plano negro, sin luz (y la luz es la esencia del cine). La pantalla cinematográfica como si fuera una pizarra de instituto, alquitrán derramado, una galaxia a la espera de estrellas. Entonces, tímidamente, mientras empieza a sonar el rumor de las olas y el graznido de las gaviotas, unas formas abstractas cambiantes teñidas en luz roja y blanca toman la forma de una llama tintineante. Oímos la voz en *off* de Sean Penn: «Brother… Mother… It was they who led me to your door» («Hermano… Madre… Fueron ellos quienes me llevaron a tu puerta»). El sonido ambiental, el de esa playa donde los vivos y los muertos parecen encontrarse al final del camino (al final de todos los caminos), se desvanece mientras los coros del «Funeral Canticle» de John Tavener —el compositor británico escribió la pieza para el funeral

de su padre— empiezan a inundar la película casi a la par que empiezan a aparecer las imágenes —fluctuantes, caprichosas, fragmentadas— de Terrence Malick.

Malick, nacido en Ottawa (Illinois) en 1943, estuvo seis años trabajando en *El árbol de la vida*. Era y sigue siendo su película más ambiciosa, tanto por el contenido como por la forma. Fue su privativa versión de *2001: Una odisea del espacio* (1968): una película que partía de lo particular —el nacimiento del primer hijo de una familia norteamericana en los años cincuenta— para explorar lo universal —el punto de inicio de la materia, la luz y el espacio en el universo—. Kubrick revestía de metafísica su ciencia ficción alienígena, mientras que Malick buscaba seguir el camino de la gracia divina, mucho menos caprichosa, según su parecer, que la incontrolable y egoísta naturaleza. Dicha gracia, sin embargo, sacude sin piedad a la familia al comunicarle que su hijo de diecinueve años ha fallecido en la guerra. El dolor es abisal, lo inunda todo y a todos. Los recuerdos empiezan a flotar hacia atrás y hacia adelante, del milagro del nacimiento —aquello que da significado a la vida (pero no para el ser naciente, sino para los padres)— al vacío y la pena infinita que te deja la pérdida de alguien a quien quieres más que a ti mismo. Ese sería el primer viaje. El segundo es el de Jack, el hermano que sobrevive ya no solo a dicha pérdida, sino a una educación entendida a puñetazos con su propio padre. Porque para este, un inmenso Brad Pitt, no existe diferencia entre el amor y el miedo; de ahí que otorgue tanto de lo primero y provoque tanto de lo segundo. Resulta normal, pues, que el chaval viva la infancia con la mirada siempre crispada y la edad adulta con la mirada siempre confusa. Las heridas de la infancia son el perfecto germen para las crisis de la mediana edad, aquí encarnadas en un Sean Penn perdido entre lo real y lo irreal, entre gélidas oficinas en rascacielos de cristal y marcos sin puertas varados en un desierto que son pura ansiedad existencial.

Los seis años que separan *El nuevo mundo* (2005) de *El árbol de la vida* son una broma al lado de los veinte que alejan *Días del cielo* (1978) de *La delgada línea roja* (1998). Malick se tomó su tiempo entre películas porque andaba buscándose a sí mismo,

tratando de encontrar ese lenguaje cinematográfico que lo alejara de la ortodoxia clásica, aun en un mundo (el del cine) donde todo llevaba ya cien años existiendo. A él ya no le valía saber mover la mirada como Murnau ni montar las imágenes siguiendo la lógica de Eisenstein: él quería su propia *caméra-stylo*, su propia poética, si se prefiere. Lo curioso, incluso lo sublime del asunto, es que la acabó encontrando mientras no dejaba de buscarla: trabajando sin apenas guion, cediendo todo el poder al montaje, dejando que los actores se pasearan por delante de la cámara sin saber bien hacia dónde iban o de dónde venían y traspasando el peso de la narración a una voz en *off* a modo de monólogo confesional; más que palabras de poeta, parece la voz de quien cree hablar con Dios, aunque no responda nadie. El resultado son muchas, muchísimas, imágenes, en ocasiones sin que ni siquiera diferencien lo que es brutalmente bello de lo que es claramente hortera. Esto último se aprecia muy bien en sus películas posteriores: *To the Wonder* (2012), *Knight of Cups* (2015) y *Song to Song* (2017), ya rodadas sin pausa ni premeditación, pues Malick había entendido por fin qué es el cine o, mejor dicho, qué es *su* cine.

La ambición desmedida de Malick cobra tintes casi suicidas en *El árbol de la vida* cuando se decide a poner en escena el propio Big Bang, en un cruce lírico entre un documental de National Geographic y algo así como un biopic del inicio de la vida, donde las imágenes (abstractas y experimentales, pero también bellísimas tanto por su impronta visual como por su carga metafórica) fluctúan, desbordando la mirada alucinada del espectador. Al inicio del mundo le sigue el inicio de la vida del joven Jack. Porque así es el nacimiento de un hijo: el comienzo de una nueva vida para todos los implicados en ella. El momento de mayor belleza y emoción con el que uno puede encontrarse. Cuando nació mi hijo Nicolás, no pude evitar cogerle uno de sus minúsculos pies, al igual que hace Pitt en la película de Malick. «Ahora lo entiendo todo», pensé mientras lloraba, desbordado yo también por todo el amor que estaba explotando dentro de mí. Mi particular Big Bang.

1 AÑO

Las aventuras del príncipe Achmed de Lotte Reiniger (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926)

Cumplidos los diecisiete años, una joven llamada Lotte Reiniger acudió a una conferencia del prestigioso cineasta alemán Paul Wegener, del que era admiradora desde que descubrió el primero de sus *Der Golem* (1914). Inspirada por el cineasta, Reiniger convence a sus padres para que la dejen entrar en la escuela de teatro de Max Reinhardt, el principal impulsor del expresionismo alemán en la República de Weimar tanto en el teatro como en el cine. Allí nuestra joven heroína empieza a desarrollar una técnica de animación, nunca vista en el cinematógrafo, inspirada en las sombras teatrales del *wayang* indonesio: empleando recortes de cartón y láminas de plomo bajo cámara que serían coloreadas a mano después, realiza una suerte de *stop-motion* prehistórico, dando forma a pequeñas y maravillosas películas que parten de cuentos clásicos como *La cenicienta* (1922) o *El cofre volador* (1922).

Reiniger, junto a su marido Carl Koch, productor y director de fotografía, se inventa una nueva manera de hacer películas. Un DIY donde la cineasta escribe los guiones, diseña las siluetas, las recorta, las une con alambres, las articula, dibuja los distintos fondos y fotografía uno a uno los pequeños cambios para, al final, montarlo y animarlo todo junto, y dar lugar al milagro del cine. Porque eso es el arte de Lotte Reiniger: un milagro únicamente comparable a las películas que realizaba su admirado Georges Méliès. Y de su obra han bebido infinidad de cineastas: de Tim Burton a Michel Ocelot, de Walt Disney a Francis Ford Coppola. Si

lo dudáis, volved a ver el arranque de *Drácula de Bram Stoker* (1992) y llevaos las manos a la cabeza.

Su primer largometraje, *Las aventuras del príncipe Achmed*, es la película de animación más antigua que se conserva, aunque ya no existen copias en celuloide de la misma (la realidad es que se han perdido casi todas las copias en celuloide de dicha época). La propuesta de hacer la película le vino de un banquero, Louis Hagen, que adoraba su cine y que se ofreció a financiar la obra. Esta iba a ser un pastiche de distintas historias sacadas de *Las mil y una noches*, especialmente de «La historia del príncipe Ahmed y el hada Paribanou», recogida también en *The Blue Fairy Book* de Andrew Lang. El argumento seguiría las aventuras del príncipe a través de microrrelatos donde lo vemos enfrentarse con hechiceros, serpientes, hidras y demonios, contando únicamente con la ayuda de una bruja y de Aladino y su lámpara maravillosa.

Pero, en realidad, la base argumental —aunque divertida y emotiva— es una mera excusa para que Reiniger desate todo su arte plástico. Para ello estuvo trabajando tres años en la realización de la obra, para la cual contó con la ayuda del maestro del cine experimental Walter Ruttmann, que se encargó de realizar diversos efectos especiales en la película. A Ruttmann, director de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), Reiniger lo había conocido cuando trabajaron juntos en *Los nibelungos* (1924) de Fritz Lang, donde la cineasta alemana diseñó la silueta de un halcón en la secuencia onírica inicial del film.

Como diría James Cameron cuando se enredó a concebir *nosecuantas* películas de *Avatar* (2009): si la tecnología para realizar tu película no existe, lo que hay que hacer es inventarla. Así que, para *Las aventuras del príncipe Achmed*, Reiniger y compañía crearon la cámara multiplano, un sistema de captación de imágenes que podía registrar de una sola vez dibujos en distintas láminas de movimiento independiente, tanto vertical como horizontal, dando como resultado una profundidad de campo que, prácticamente, supuso la invención de la tridimensionalidad en el mundo de la animación. Años más tarde el director Ub Iwerks patentaría un sistema mejorado de la cámara de Reiniger que

acabaría siendo la base sobre la que se construyeron películas como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) o *Pinocho* (1940). Lo que vendría a decir que sin la invención de Reiniger el cine de animación del siglo XX hubiera lucido bastante diferente.

Las aventuras del príncipe Achmed, con su combinación mágica (y es que «mágica» es la única palabra posible para definirla) de animación artesanal y espectáculo de sombras chinescas, es un continuo acabose para los sentidos. Hay que verla para creérselo y flipar. Cada secuencia de la película diseñada por Reiniger es un desafío brutal e hipnótico para los sentidos. El desafío estético es tan alucinante que uno no puede hacer más que rendirse y dejarse someter por las marionetas recortadas y los fondos coloreados mostrados, para así disfrutar su total desborde artístico. El efecto cognitivo desaparece para abrir paso a la fascinación, a la epifanía. Una película perfecta para adentrarse en el maravilloso mundo de las luces y las sombras que es el cine.

2 AÑOS

El circo de Charles Chaplin (*The Circus*, 1928)

En 1928 y con treinta y nueve años Charles Chaplin era el actor, director, guionista y compositor más conocido del mundo. *El circo* era su cuarto largometraje como director, pero su larga carrera trabajando delante y detrás de las cámaras tanto con Mack Sennett como en la Mutual Film Corporation, lo habían situado como el mejor y más lucrativo cómico del mundo del cine. Delante de la cámara, Chaplin, ataviado como su mendigo Charlot —«The Tramp», en su versión original—, con sus pantalones bombachos, sus zapatos demasiado grandes, su chaqueta demasiado estrecha, bastón funambulista y bombín robado a Roscoe Arbuckle, era divertido de ver en cuanto aparecía por un lado del plano. Con su andar patizambo, su pantomima sin límites, su agilidad y rapidez de movimientos y ese rostro aniñado —al que añadió un bigote para parecer más mayor— capaz de combinar ingenuidad, picardía, tristeza e hilaridad, Chaplin se convertía en el perfecto heredero de su admirado Max Linder: haciendo del *slapstick*, la comedia física de mamporros, tropezones y persecuciones, su particular reino intocable. Era tal la fuerza centrífuga que tenía su personaje que el Chaplin director ni siquiera se complicaba mucho a la hora de ponerlo en escena. Su lenguaje cinematográfico se ceñía básicamente a dos tipos de planos: largos y cortos. Dejaba la cámara quieta y el plano frontal, y lanzaba a su entrañable vagabundo a hacer todo tipo de cabriolas, a ser posible, cabreando en la ficción (y a veces en el mundo real) a las autoridades, a los adinerados y a los poderosos. Chaplin era para Chaplin su principal foco de observación y admiración.

A Chaplin le costó tres años —una eternidad en los tan fértiles

como alocados años veinte— finalizar *El circo*, los mismos que la separan de su anterior película, esa obra total titulada *La quimera del oro* (1925). Por ejemplo, en el mismo lapso de años, Buster Keaton, que era un director muchísimo más exigente que Chaplin, realizó ocho películas, entre ellas obras cumbre de la comedia (¡y del cine de acción!) del tamaño de *Siete ocasiones* (1925), *El maquinista de La General* (1926) y *El héroe del río* (1928). Con los años, Chaplin fue espaciando cada vez más y más sus largometrajes, pero el cúmulo de problemas y tragedias a los que se enfrentó en la producción de *El circo* fue en buena parte responsable de dicho retraso: el estudio donde rodaban se incendió, les robaron una caravana circense, en el laboratorio le estropearon semanas de filmación, una tormenta destrozó la gran carpa que cobijaba el escenario principal de la película, falleció su madre, tuvo un divorcio que resonó en los tabloides de medio mundo (su mujer, entonces, tenía diecisiete años, y llevaban dos casados) y Hacienda le interpuso una demanda de un millón de dólares por impago de impuestos, al mismo tiempo que le inmovilizaba cuentas y bienes gananciales. Es normal que en sus memorias prácticamente ni hable de la película.

Y, aun así, ¡qué película es *El circo*! Un auténtico tren bala del *slapstick*, mucho más cercano al despiporre de trompazos de sus cortometrajes con Mack Sennett que a la elaborada poesía, tan amarga como divertida, que dominaría películas de la belleza de *Luces de la ciudad* (1931) y *El gran dictador* (1940). Chaplin tomó prestada para la película ideas del último largometraje de Max Linder, *Domado por amor* (1924), y recicló alguna otra de su película corta *Charlot, bohemio* (1916), para levantar una obra que arranca a lo bestia, con la icónica persecución en el laberinto de espejos y su pantomima como si fuera una figura de atrezo gigante mientras aporrea en la cabeza a un ladrón con el que le han confundido, y la película ya no baja el acelerador hasta sus minutos finales. El lenguaje universal de la risa se contagia de secuencia en secuencia: cuando corre en círculos delante de la policía, cuando desbarata el truco de un mago apareciendo él en el armario mágico en vez de la sexi acompañante, cuando es incapaz

de replicar los chistes de los payasos y, al mismo tiempo, él es involuntariamente mucho más divertido que ellos... Normal que para cuando se quede encerrado en la jaula con un león real —doscientas tomas llevó lograr esa secuencia, en la que Chaplin llegó a compartir plano con la fiera con una cara de terror plenamente verídica—, todos los espectadores, pero especialmente los niños, no puedan dejar de troncharse de risa.

El humor (intergeneracional: funciona por igual con grandes y pequeños) para Chaplin era, en realidad, lo más sencillo del mundo: colocar un elemento extraño en un contexto cotidiano y dejarle libertad para que siembre el caos. Lo que sería lo mismo que decir que era lo más complejo del mundo. Y no solo porque hacer reír sea mucho más difícil que hacer llorar, sino porque cualquiera que haya hecho cine en algún momento de su vida sabe que es tremendamente difícil hacer que las cosas parezcan fáciles. Esta es una fórmula que únicamente los más grandes directores y actores cómicos —como en el caso de Jerry Lewis o Peter Sellers— han sabido hacer ya no con gracia, sino con perspicacia, inteligencia y un talento ciertamente sobrenatural. Al final de la película, por eso, ocurre algo inaudito: esta vez Charlot no consigue a su amada y le vemos marcharse solo hacia el fondo del plano. Los situacionistas odiaban a Chaplin porque decían que era un manipulador absoluto de las emociones. Pero puestos a dejar que nos manipulen, mejor que lo haga alguien que maneje el arte cinematográfico como Charles Chaplin. Y que le zurzan a Guy Debord.

3 AÑOS

101 dálmatas de Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman (*One Hundred and One Dalmatians*, 1961)

Si me pusieran una pistola en la cabeza y me obligaran a elegir únicamente tres largometrajes de Disney de la era dorada de la animación clásica, sin duda escogería *Pinocho* (1940), *Alicia en el país de las maravillas* (1951) y *101 dálmatas*. Lo pensaba cuando era hijo y lo sigo pensando ahora que soy padre (y siendo padre se ven muchísimas más películas de dibujos que cuando eres solo hijo). Está claro que le estoy negando injustamente su medalla de oro a *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), primer largometraje de animación de Disney y, por lo tanto, puerta de entrada mágica a todo un mundo que se extiende hasta nuestros días. Presento mis disculpas; ya avisé de que me estaban apuntando con una pistola. *Pinocho* me aterraba de niño, me daba miedo de principio a fin. Sé que a muchos les destrozó la infancia la muerte de la madre de Bambi o el asesinato del padre de Simba, pero yo temblaba de miedo cada vez que veía cómo el zorro engañaba a Pinocho, cómo se convertían los niños en burros, cómo se zampaba la ballena a nuestro muñeco de madera y a su Pepito Grillo. *Alicia en el país de las maravillas* ya era otra historia: un mundo mágico, surrealista, lisérgico, habitado por naipes-soldado, gatos invisibles y todo tipo de criaturas fantásticas a las que no se les aplicaban las leyes de la termodinámica. Igual vi trescientas veces la fiesta del té y del «¡Feliz no cumpleaños!». Y luego, claro, estaba *101 dálmatas*.

El largometraje de animación número diecisiete de la factoría Disney estaba basado en la novela homónima de la escritora

británica Dodie Smith y fue dirigido a tres manos por Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman. Tanto Geronimi como Luske habían trabajado juntos en cintas anteriores de Disney del calado de *La cenicienta* (1950), *Peter Pan* (1953) o la propia *Alicia en el país de las maravillas*, y Reitherman era un dibujante veterano que ya había coliderado la inmediatamente anterior *La bella durmiente* (1959). Fue precisamente el fracaso en taquilla de esta última película la que condicionó de forma importante el trabajo artístico de *101 dálmatas*: Disney buscaba abaratar costes y mano de obra, así que aplicaron por primera vez en la historia del largometraje animado la xerografía para imprimir las imágenes en el celuloide (de nuevo, Ub Iwerks fue el responsable de aplicar la novedosa técnica). Es decir, que, en vez de trasladar manualmente los dibujos a lápiz a los acetatos, estos se fotocopiaban directamente sobre el papel cinematográfico. Con los años el uso de la xerografía acabaría por volver toscas líneas e imágenes, perdiendo tanto belleza como sutileza en los diseños de los animadores, pero en *101 dálmatas* hay una gracia natural en la técnica que lejos de simplificar las imágenes las transfiguraba hacia terrenos estéticos más complejos y vanguardistas. De ahí que el *look* de *101 dálmatas* —con sus claroscuros continuos, su acumulación de cachorros en el plano (¡noventa y nueve!), sus líneas duras en los personajes en contraposición con los fondos difuminados y garabateados— se aleje de la nitidez realista de *La dama y el vagabundo* (1955) —por compararla con otra película con perros parlantes—, para adentrarse en un terreno notoriamente más expresionista.

Pero si hablamos de expresionismo cinematográfico hay que incidir en Cruella de Vil —¡qué nombre más guapo!—, ya no solo una de las mejores villanas del planeta Disney junto a Úrsula de *La sirenita* (1989) y Maléfica de *La bella durmiente*, sino uno de los personajes más diabólicamente perfilados y dibujados de la historia. Cruella, con su pelo bicolor (blanco y negro, como también su ropa), su grotesco abrigo de pieles, su cigarro con boquilla alargada que va inundando de humo verde cada rincón allá por donde pasa, «la dama araña bien podría ser»... un

personaje que se ha escapado de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), la futura novia cadáver de *Nosferatu* (1922). Me parece tremendamente delicioso que para escribirla, dibujarla y animarla los artistas se basaran en la actriz Tallulah Bankhead, la inolvidable protagonista de *Náufragos* (1944), cuyo libertinaje vital nos dejó frases tan deliciosas como esta: «Mi padre me advirtió sobre los hombres y el alcohol, pero nunca dijo nada sobre las mujeres y la cocaína».

Nunca he estado muy de acuerdo cuando críticos e historiadores hablan de decadencia en Disney entre 1961 y 1977, es decir, entre *101 dálmatas* y *Los rescatadores* (1977). A mí películas como *Robin Hood* (1973) o *Los aristogatos* (1970) me parecen una barbaridad, precisamente, por ese *mood cool jazz* casi contracultural (era la época) y el irresistible encanto inconformista de sus protagonistas. El estilazo que tiene la narración de *101 dálmatas*, sumada a su estética de vanguardia y sus entrañables personajes (humanos y caninos), le aporta al film un tono ligero, entre lo sexi y lo desenfadado, entre el espíritu aventurero —magnífica la comunicación entre distintos animales para poder liberar a los dálmatas— y la comedia absurda —qué magníficos dos tontos muy tontos que son Horacio y Gaspar, los Abbott y Costello del cine de animación—, que hace que me rinda a la película cada vez que me enfrento a ella.

4 AÑOS

Las doce pruebas de Astérix de René Goscinny, Albert Uderzo y Henri Gruel (*Les 12 travaux d'Astérix*, 1976)

Mis padres no eran de los que jugaban con los niños, así que pasaba muchísimo tiempo a solas en mi habitación. Ni sabría decir la cantidad de veces que llegué a ponerme los únicos VHS que tenía en casa: *Siete novias para siete hermanos* (1954), *Rock el valiente* (1963), *El coloso en llamas* (1974). Aún me sé los diálogos de memoria. Entonces no tenía muchas películas, pero sí tenía muchos libros y cómics. Es increíble que cuarenta años después mi vida siga dando vueltas alrededor de lo mismo: películas, libros, cómics, discos. Como digo, mis padres no es que me prestaran mucha atención, pero sí que me compraban muchos cómics: Astérix y Obélix, Lucky Luke, Mortadelo y Filemón. La verdad es que no necesitaba mucho más: en la soledad de mi habitación, mis amigos eran los hermanos Pontipee, Ordenalfabétix y Esautomátix, Joe y Averell Dalton, Paul Newman y Steve McQueen. Normal que cuando una navidad los Reyes Magos me trajeron *Las doce pruebas de Astérix* en un flamante y nuevo VHS mi corazón de niño pequeño casi estallara.

Astérix y Obélix habían nacido en formato cómic en 1961 con *Astérix el Galo* como primera entrega, de la mano del escritor René Goscinny —que también puso su parte en los cómics de Lucky Luke — y el dibujante Albert Uderzo. Ambos autores franceses situaban la acción autoconclusiva de sus tebeos cincuenta años antes de Cristo, con toda la Galia (Francia) ocupada por los romanos a excepción de la pequeña aldea de Astérix, la cual, gracias a la poción mágica creada por el druida Panorámix —que les daba a

sus ciudadanos una fuerza sobrehumana—, resistía los envites de las legiones de Julio César sin mayor problema y con muchas risas. Yo me leía en bucle los cómics de Astérix. Leía en la cama hasta sin luz. «La hoz de oro», «El combate de los jefes», «Astérix y los Juegos Olímpicos», «La cizaña», «Los laureles del César». Vaya fiesta.

Entonces no lo sabía, pero para cuando llegó a mis manos *Las doce pruebas de Astérix* ya existían dos largometrajes de animación protagonizados por Astérix y demás compañeros galos: *Astérix el Galo* (1967) y *Astérix y Cleopatra* (1968). Ambas adaptaban sendos cómics homónimos, pero *Las doce pruebas de Astérix* iba a ser otra cosa muy distinta: Goscinny y Uderzo escribieron la película como un guion original que nunca llegó a ser publicado en formato cómic, sino como libro ilustrado. Basándose en el mito de Hércules y las doce pruebas que pasó como penitencia por haber asesinado a su familia —matar al león de Nemea, matar a la hidra de Lerna, etcétera—, la película de Goscinny y Uderzo plantea cómo un desesperado y orgulloso Julio César obliga a los irreductibles galos a superar doce nuevas pruebas para así comprobar si realmente son dioses o simples humanos (aunque tremendamente fuertes). Así que Astérix, el más sagaz, y Obélix, el más fuerte, son los elegidos para sortear dichos desafíos que, a modo de Olimpiadas del mundo fantástico, van superando en la película sin, aparentemente, preocuparse mucho al respecto. La bonhomía, la ingenuidad y la simpatía de los galos es una constante clara en la obra. Astérix logra ganar en carrera al heleno Merinos mientras aprovecha para recoger flores y setas. Obélix se zampa toda la comida del belga Mannekenpix, incluido un elefante y un camello con las jorobas rellenas, y aún protesta porque no le han servido los postres. Cuando en la última prueba salen todos los galos a machacar a los gladiadores en el Circo Máximo, pasan más tiempo discutiendo entre ellos que tumbando a los sufridos luchadores.

Si de por sí la película me parece ya divertidísima, es además realmente notable el cruce que Goscinny y Uderzo realizan al dotar a la animación clásica de toques que van de lo experimental a lo surrealista. Ignoro si los autores conocían la obra de Osamu Tezuka

y Eiichi Yamamoto, cuya *Las mil y una noches* (1969) parece otorgar ideas a la fabulosa séptima prueba: sobrevivir a la cueva de la bestia, un episodio donde domina la animación abstracta de fuerte corte fantástico. A los galos les da paso a la gruta tenebrosa una mano esquelética, y en ella se encontrarán imágenes tan terroríficas —un partido de tenis con una calavera humana como pelota— como maravillosas —una inserción loquísima donde los protagonistas aparecen en la estación de metro de Alésia, en París —, aunque de la bestia lo único que sabremos es que estaba... muy sabrosa (Obélix *dixit*). Un claro tono de tronchante película de terror que se repetirá en la prueba número once, cuando unos legionarios fantasma traten de aterrorizar hasta la muerte (sin conseguirlo, obviamente) a unos Astérix y Obélix que solo quieren descansar de tanta prueba.

Pero si por algo es recordada esta maravillosa película es por su brutal octavo desafío: encontrar el formulario A-38 en «la casa que enloquece». Al igual que había hecho Chicho Ibáñez Serrador en su premiado episodio «El asfalto» (1966) de la serie *Historias para no dormir*, Goscinny y Uderzo cargan con salvaje humor absurdo contra la burocracia imperante en las instituciones públicas (si habéis ido alguna vez a Hacienda, sabréis perfectamente de lo que estoy hablando). Perdidos como si estuvieran dentro de un laberinto de Escher, Astérix y Obélix descubren que no hay poción mágica que valga frente a la desesperante y ridícula burocracia, amén de la apatía y senilidad de algunos de los funcionarios, que rige las oficinas y ventanillas del edificio. La crítica es tan bestia, divertida y acertada que, cuando por fin consiguen, de forma tremendamente sencilla, el dichoso formulario, uno casi se desespera más que cuando lo andaban buscando.

5 AÑOS

El moderno Sherlock Holmes de Buster Keaton (*Sherlock Jr.*, 1924)

El crítico James Agee escribió un texto canónico sobre el *slapstick* —el cine mudo de carreras, tortas, más carreras y más tortas— refiriéndose al cine cómico norteamericano de los años diez y veinte como «la edad de oro de la comedia» y situando como sus máximos representantes a cuatro estrellas de la misma: Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton. Pero Keaton era diferente al resto, por eso su cine ha envejecido mucho mejor que el de los demás. Keaton no tiene la sensiblería de Chaplin, sus gags son mucho más elaborados y estilizados que los de Lloyd y, bueno, Langdon era un tipo súper raro ya hace cien años. Entiéndase, son cuatro maestros indiscutibles. Pero ni Lloyd ni Langdon dirigían sus películas y para Chaplin la puesta en escena era básicamente una cuestión de a qué distancia de sí mismo situaba la cámara. Buster Keaton, por su parte, era un mago absoluto.

Joseph Frank Keaton —el apodo de Buster se lo puso el mago Harry Houdini— nació el mismo año que se inventó el cine: 1895 (uno de los mejores años de la Historia de la humanidad). De él Andrew Sarris dijo que era el más perdurable y moderno de los directores clásicos. Werner Herzog dijo que era la misma esencia del cine. En su década de gloria, los años veinte, dirigió ocho obras maestras prácticamente consecutivas, donde su uso de la puesta en escena a la hora de integrar los gags cómicos sitúa a Keaton en el Olimpo de los padres-creadores del cinematógrafo: Griffith, Murnau, Eisenstein. Espera, espera, espera. Citemos las ocho

películas, que me ha costado una barbaridad elegir cuál meter en el libro (yo, sobra decirlo, recomiendo verlas todas): *Tres edades* (1923), *La ley de la hospitalidad* (1923), *El moderno Sherlock Holmes*, *El navegante* (1924), *Siete ocasiones* (1925), *El maquinista de La General* (1926), *El héroe del río* (1928) y *El cameraman* (1928).

Si al mendigo protagonista de las películas de Charles Chaplin en España (y medio mundo) se le conocía como Charlot —porque Chaplin siempre dio vida al hombre pobre aunque él fuera multimillonario—, al bueno de Buster Keaton se le puso el apodo de Pamplinas porque decían que siempre ponía la misma cara de palo. Pero qué pamplinas ni qué pamplinas. Keaton siempre tenía el rostro serio, pero de cara de palo, nada de nada. Era perfectamente capaz de expresar cualquier tipo de sentimiento gracias a unos ojos prodigiosos. Keaton era un caballero absoluto, capaz de mantener la compostura incluso cuando un huracán se lo está llevando en volandas (*El héroe del río*) o cuando cae rodando por un acantilado mientras unos gigantescos cascos rodados amenazan con aplastarle (*Siete ocasiones*). Los mundos retratados en las películas de Keaton siempre están desmoronándose, pero él no deja de ser nuestro idolatrado equilibrista capaz de salir indemne de cualquier catástrofe. Los movimientos de Keaton, internos (su propio físico) y externos (movimientos de cámara), aunque no dejen de ser tremendamente violentos debido a tanto trompazo concatenado, no dejan de ser extremadamente sutiles, incluso suaves. Porque con Keaton siempre menos es más. Por eso jamás nos reímos de Keaton sino que nos reímos con él (o por él, ya que él no reía ni cuando no actuaba).

En *El moderno Sherlock Holmes* hay un plano sin cortes que le hubiera encantado filmar a Martin Scorsese donde el protagonista debe correr por encima de un tren en marcha, saltar a la trompa de un depósito de agua para luego verse proyectado violentamente hacia el suelo empujado por el torrente de agua caída del mismo. Buster Keaton se rompió el cuello en dicha escena y no se dio cuenta hasta que muchos años después un médico se lo explicó. Y es que Keaton también fue el primer héroe de acción de la historia del cine (de ahí que Jackie Chan sea tan fan). Keaton se la jugaba

en cada plano, como en ese momento de *La mudanza* (1922) en el que se agarra a un coche en marcha y, literalmente, sale volando, como si de un *looney tune* se tratara (de ahí que Chuck Jones sea tan fan). Keaton se subía a grúas que lo zarandeaban por los cielos, le tiraban fachadas enteras que esquivaba milagrosamente, saltaba de azotea en azotea hasta que caía al vacío frenado por los toldos... Keaton era el mejor especialista de la historia del cine silente. Y todo siempre estaba ligado a su portentosa mirada cinematográfica. Keaton no era divertido en sí mismo, sino por cómo interactuaba con todo aquello que estaba dentro del plano. La cámara se convertía en un personaje más. Y los gags surgían de esa combinación de una forma tan natural como deslumbrante (de ahí que Jerry Lewis sea tan fan).

En la mejor secuencia de una película plagada de momentos memorables como es *El moderno Sherlock Holmes*, el proyeccionista al que da vida Keaton se duerme y su sueño sale de su cuerpo, desdoblándose en pantalla, como si fuera una fantasía de Georges Méliès. Liberado de las ataduras de la carne se dirige a la pantalla del cine y se introduce en la película proyectada. Años después Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) o John McTiernan en *El último gran héroe* (1993) ejecutarán la misma fantasía cinéfila: ofrecer la posibilidad al espectador de introducirte, literalmente, en la gran pantalla. En la película Keaton concatena uno de sus momentos más recordados (¡y divertidos!); mientras la película avanza cambiando planos y localizaciones, su cuerpo se mantiene en el mismo sitio: el suelo desaparece bajo sus pies, está a punto de ser atropellado por un coche, se queda colgando desde un precipicio, aparece junto a unos leones, esquiva un tren de milagro, se queda varado en una roca en medio del mar... Mis hijos siempre que ven esta secuencia se ponen a dar botes como locos en el sofá (de ahí que tenga el sofá hecho unos zorros).

6 AÑOS

Toy Story 3 de Lee Unkrich (2010)

Si hubiera que escribir una historia bien trazada de aquellas películas que, de una forma u otra, significaron pivotes básicos en la evolución del arte cinematográfico, sin duda *Toy Story* (1995) debería figurar en ella. Tan importante para Disney como fue su advenimiento en el campo del largometraje de animación con *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Toy Story* significó tanto el debut de la compañía Pixar Animation Studios —entonces dirigida por el propio realizador de la película, John Lasseter— como la primera película de animación de la historia en ser realizada al completo con efectos digitales. La película contaba el sueño de todo niño: los juguetes de Andy cobraban vida cuando él no estaba (al fin y al cabo, en la cabeza de todos los niños sus juguetes están vivos cuando juegan con ellos). Y en su interior habitaba una mínima tragedia: el juguete favorito de Andy, el *sheriff* Woody, pasaba a un segundo plano tras la llegada a casa de la *action figure* Buzz Lightyear, el guardián espacial. La ciencia ficción se comía al wéstern abriendo un arco dramático que iría recorriendo, película a película, la idiosincrasia de ser juguete a medida que tu dueño se va haciendo mayor. Una metáfora preciosa porque lo que en el fondo no deja de contarnos la saga *Toy Story* a lo largo de todas sus cintas es que, en el aprendizaje de la vida, hacerse mayor implica no solo perder la inocencia, sino también la imaginación, esa magia que hace que cuando eres pequeño todo parezca ser posible. Desde el punto de vista de los juguetes, los cuales son progresivamente apartados de los hábitos de Andy a medida que este crece, las películas nos hablan en realidad de nosotros mismos: de cómo renunciamos a nuestros juguetes cuando nos hicimos

demasiado mayores como para poder darles vida. Por eso la tristeza de los juguetes de Andy es la tristeza de todos nosotros, que dejamos encajonados o regalamos o incluso tiramos con crueldad ignorante a nuestros vaqueros y astronautas, sin ser conscientes de que lo que estábamos abandonando era una parte tremendamente importante de nuestras vidas, una que ya no iba a volver nunca.

Vaya, dicho así, parece que *Toy Story* la hubiera dirigido Ingmar Bergman y no Lasseter. Mis disculpas. Vuelvo a empezar. La saga *Toy Story*, cuya máxima cúspide artística sigue siendo la increíble tercera entrega, *Toy Story 3*, fue el chupinazo de salida de Pixar, productora cinematográfica que siempre entendió la animación de una forma lo suficientemente seria como para poder divertirnos a todos a todas horas. Las películas de Pixar poseen tres valores claramente definidos: (1) Las películas de animación de corte familiar no están destinadas únicamente para los pequeños de la casa, sino que el tratamiento que se les da es lo suficientemente inteligente como para borrar la frontera del entretenimiento entre niños y adultos (ya está bien de tratar a los niños como si fueran tontos). (2) El acabado digital de sus imágenes es el mejor posible. Sé que suena a perogrullada, pero es así: todas las películas de Pixar poseen una animación tan lujosa que, aunque tenga apariencia clásica, por momentos resulta casi vanguardista. (3) El valor superlativo de sus historias, casi todas originales (la antigua Disney era más de adaptar cuentos clásicos), son una mezcla perfecta de sentido de la aventura, comedia de altos vuelos y mínimos engarces dramáticos que nos acaban hablando de la realidad de la propia vida. Es cierto, no es lo mismo *Cars* (2006) que *Soul* (2020), porque una va de un coche parlante que —como un viejo pistolero— tiene que aprender a volver a valerse por sí mismo tras sufrir una derrota patética y la otra es un retrato de corte fantástico de lo que significa la no-existencia, tanto antes de nacer como después de morir. ¡Obviamente no es lo mismo y una es mucho mejor que otra! Pero ambas mantienen bastante impune el triple código genético citado.

Toy Story 3 es no solo una de las mejores películas de Pixar —

a la altura de joyas como *Wall-E* (2008), *Monstruos, S.A.* (2001) o *Del revés* (2015)—, sino una de las mejores películas de la historia del cine de animación. Tiene su corazón enganchado a esa obra cumbre del cine bélico dirigida por John Sturges y llamada *La gran evasión* (1963), dado que en esta película los juguetes viven una aventura realmente pareja: deben escapar de una guardería controlada por un pérfido oso rosa llamado Lotso, un juguete que no ha superado el odio a los niños tras verse abandonado por su joven dueña para ser sustituido ¡por una réplica idéntica! Realidad y ficción se estrujan sin dejar de provocar carcajadas y, también, sin dejar de resultar fascinantes en su tremendamente amplio abanico de personajes-juguetes. El gran drama es cómo los dueños del cotarro obligan a los juguetes novatos a ser los únicos utilizados por los más pequeños y a sufrir así todo tipo de calamidades y destrozos. La realidad es que estos niños destrozan los juguetes; la ficción es que los juguetes sufren lo indecible pese a lo felices que creían que iban a ser al encontrar no un nuevo dueño, sino muchos. Todo junto es la mezcla Pixar perfecta: comedia sin fin que te arranca la risa hasta desencajarte la mandíbula —el *show* de Ken o Buzz convertido en *latin lover*— y una aventura al límite cuya secuencia en el crematorio de basuras es uno de los momentos más emocionantes que nos haya dado el cine en el siglo XXI. ¡Y ni siquiera es el mejor momento de la película! Ese se lo dejamos a su tremebundo final, cuando Andy le lega sus muñecos a la joven Bonnie, desprendiéndose así de su infancia. No sé vosotros, pero yo cada vez que veo esa secuencia me convierto en un mar de lágrimas. Cosa que también me ocurre en el prólogo de *Up* (2009). Pero, bueno, esa ya es otra historia.

7 AÑOS

Buenos días de Yasujirō Ozu (*Ohayô*, 1959)

Buenos días. Este año toca abrir los ojos a otro universo cinematográfico: el de Yasujirō Ozu, uno de los principales maestros del arte cinematográfico o, como se le conoce en mi casa, «el John Ford japonés». La privilegiada mirada melodramática de Ozu a la hora de retratar valores familiares en crisis (fondo) sumada a una concepción de la puesta en escena tremendamente personal que acabó por evolucionar en un lenguaje cinematográfico propio (forma) fructificó en una obra sin parangón en la historia del cine. Yasujirō Ozu no era solo un autor de muy buenas películas, sino alguien que construyó una gran obra fílmica a base de sumar cintas prácticamente simétricas donde cada título era una variación tremendamente similar al anterior: parecidos argumentos, mismos actores y actrices, exacta y radical puesta en escena. El crítico cinematográfico Donald Richie, autor del mejor libro sobre Ozu que yo haya leído, *Ozu* (1974), dejó escrito lo siguiente: «Aunque las fábulas de Ozu son repetitivas, sus filmes nunca dan esa sensación; la sinopsis es breve, la película no; los papeles son idénticos, los personajes no».

Ozu y su fiel coguionista Kōgo Noda fueron los grandes retratistas del cambio de la sociedad japonesa desde la posguerra hasta principios de los años sesenta. Abordaban la anécdota argumental —casar a una hija— como un paso previo al fin del mundo conocido —el abandono del hogar paterno, dejando solos a los progenitores—. Sus familias en continua crisis también entraban en conflicto al tratar de adaptarse a los nuevos tiempos: tanto la pérdida de la tradición como la invasión de la cultura occidental son retratadas en su cine como elementos

tremendamente disruptores. Se plantea así un dilema moral de no fácil solución, que en la mayoría de sus obras maestras —*Había un padre* (1942), *Primavera tardía* (1949), *Principios de verano* (1951), *Cuentos de Tokio* (1953), *Primavera precoz* (1956), *Crepúsculo en Tokio* (1957), *Otoño tardío* (1960)— acaba por volcarse en tragedia sosegada, hallando belleza y emoción allá donde la herida es más profunda.

Por todo lo dicho hasta este párrafo, la comedia no parece ser el lugar natural del cineasta japonés. Y, sin embargo, hay elementos cómicos en prácticamente todas sus películas (Ozu empezó su carrera escribiendo gags para otros directores y en su etapa muda abundan las comedias). En algunos casos, como en la magnífica *He nacido, pero…* (1932), el humor está presente a lo largo de prácticamente toda la película. En este film mudo la narración adopta el punto de vista de los niños protagonistas, quienes, en un momento dado, asisten asombrados a la autohumillación de su padre para hacer reír a su jefe del trabajo. La indignación es tal que deciden dejar de comer, provocando un minicaos en su hogar. Pero entiendo a la perfección a estos pequeños protagonistas: descubrir que tus padres no son superhéroes, sino gente normal y corriente, con sus flaquezas, dudas y miserias, es probablemente la primera gran decepción que uno se lleva en la vida. Quizás por eso a mis hijos siempre les he dejado claro lo torpe, débil, miedoso e idiota que soy, tratando de amortiguar dicho golpe.

Buenos días es un *remake* libre de *He nacido, pero…*, una versión sonora y en color del que fue uno de los primeros grandes éxitos del maestro. Las películas de Ozu solían funcionar tremendamente bien en la taquilla japonesa, y en el caso de *Buenos días* el cineasta asumió desde un principio que quería que fuera una cinta muy comercial, que atrajera a mucha gente a las salas. De ahí que el tono sea más ligero que en sus dos películas precedentes —*Crepúsculo en Tokio* y *Flores de equinoccio* (1958), esta última su primera incursión en el cine en color— y que tanto la debacle familiar como el satírico retrato social sean mucho más suaves, aunque no por ello menos mordaces. La idea para hacer la

película nos la dejó Ozu escrita: «La gente habla siempre de cosas insignificantes, y cuando uno intenta afrontar una cuestión realmente importante no es tan sencillo». De ahí que la película esté llena de cháchara intrascendente, del *small talk* de ascensor, de ese lenguaje cotidiano que nos hace a todos irremediablemente hipócritas. Son los pequeños hermanos quienes se lo reprochan a su padre, en esta ocasión no por humillarse ante nadie, sino por no tener suficiente dinero para poder comprar una televisión donde ver el sumo. Y en vez de huelga de hambre, hay una huelga de silencio.

Aunque es conocida la devoción que Yasujirō Ozu tenía por Orson Welles y Ernst Lubitsch, no ha quedado constancia (al menos, que yo sepa) de si conocía la obra del realizador francés Jacques Tati. De maestro a maestro y tiro porque me toca: *Buenos días* se estrenó el mismo año que *Mi tío* (1958) de Tati, dos películas donde la fascinación por la tecnología moderna se acaba convirtiendo en confusión vital. En el caso de Tati, esto deriva en un caos tronchante que no duda en satirizar a la sociedad burguesa de la época. Por el otro lado, Ozu traslada el tema a un melodrama familiar sosegado, aunque igualmente enseña las vergüenzas de la sociedad de su época, donde las mujeres son cotillas amas de casa y los hombres o bien son cantamañanas ambulantes o deprimidos prejubilados que ahogan sus penas en sake. Todo esto desde una mordacidad bastante más acusada que en el resto de sus películas de los cincuenta y sesenta. Pero, como digo, no sabemos si Ozu conocía la obra de Tati: no nos queda, pues, más remedio que asumir que cualquier coincidencia fue fruto de la casualidad.

8 AÑOS

El viaje de Chihiro de Hayao Miyazaki (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001)

El realizador japonés Hayao Miyazaki debería ser considerado desde ya uno de los directores más importantes de la historia del cine, a la altura de John Ford, Ingmar Bergman, Friedrich Wilhelm Murnau o Steven Spielberg (los primeros que me han venido a la cabeza). Y arranco así de categórico porque, paradójicamente, pese a ser un cineasta tremendamente respetado y admirado tanto en su país —donde es toda una deidad cinematográfica— como fuera de él, parece que se trate de un director menor por el mero hecho de hacer películas de animación. Ya basta de tanta simpleza, por Dios. Si a estas alturas no entendemos que el arte cinematográfico le debe tanto a Tex Avery como a Charles Chaplin es que algo estamos haciendo rematadamente mal.

Hayao Miyazaki e Isao Takahata ya habían trabajado juntos antes de fundar Studio Ghibli en 1985. Ambos fueron responsables de tres de las series *anime* más míticas de la historia de la televisión: *Heidi* (1974), *Marco, de los Apeninos a los Andes* (1976) y *Ana de las Tejas Verdes* (1979), donde Takahata dirigía y Miyazaki trabajaba en los diseños de los personajes, en la animación tradicional y planificando las escenas. De esa época le viene a Miyazaki el trabajar conjuntamente imagen y relato, el no esperar a tener un guion cerrado para empezar y a dibujar a mano cada uno de los planos de la película. No fue hasta la deslumbrante *La princesa Mononoke* (1997) que introdujo el digital en sus películas. A través de Ghibli, Miyazaki (de Takahata ya hablaré dentro de unos años) empezó a construir una filmografía sin parangón dentro

de la animación clásica y moderna: *Mi vecino Totoro* (1988), *Nicky, la aprendiz de bruja* (1989), *Porco Rosso* (1992) o *El castillo ambulante* (2004), por citar las que más me gustan. Todas ellas son películas cumbre en la historia del cine que han influenciado a multitud de cineastas, de Guillermo del Toro a Wes Anderson, de Nick Park a James Cameron.

De todas sus películas —y mira que *Mi vecino Totoro* se la habré puesto más de veinte veces a mis hijos—, creo que su séptima obra, *El viaje de Chihiro,* es la mejor de todas ellas. De hecho, también creo que es la mejor cinta de animación de la historia del cine. En el año de su estreno, la película de Miyazaki fue toda una conmoción. Y un taquillazo: doscientos treinta millones de dólares en Japón —la más taquillera de su historia, hasta que le arrebató el primer puesto otro *anime*, *Guardianes de la noche: Tren infinito* (2020)— y doscientos sesenta millones fuera de su país. La película se presentó en el Festival Internacional de Cine de Berlín, donde ganó el Oso de Oro a la mejor película (*ex aequo* con *Bloody Sunday* [2002] de Paul Greengrass), y acabaría alzándose con el Óscar a la mejor película de animación. La primera y única vez que un *anime* ha conseguido el galardón.

El viaje de Chihiro cuenta la aventura de una joven de diez años a quien sus padres obligan a cambiar de ciudad y a abandonar así a todos sus amigos del colegio. En mitad de la mudanza, los padres se pierden y, tras comer unos alimentos sin permiso, acaban convirtiéndose en cerdos. Chihiro se queda atrapada en una casa de baños para espíritus donde le robarán el nombre y la obligarán a trabajar en las termas. Como la Alicia de Lewis Carroll, Chihiro viaja a través del espejo para adentrarse en un mundo mágico, visualmente fascinante y poblado de criaturas fantásticas (*kami*), todas surgidas del sintoísmo, la religión japonesa de corte animista con una profunda conexión con la naturaleza. Al sintoísmo le debemos algunos de los personajes más míticos de la obra de Miyazaki: Totoro, los dioses del bosque de *La princesa Mononoke*, la pequeña Ponyo de *Ponyo en el acantilado* (2008), etcétera; y es en *El viaje de Chihiro* donde en mayor número y definición aparecen (se dice que al balneario van «ocho millones de dioses a sanar y

descansar»), para la continua epifanía del espectador. El síndrome de Stendhal se queda corto para explicarlo. El dios pestilente, el sin cara, el niño-dragón Haku, las tres cabezas bigotudas rodantes, el bebé gigante, los ya clásicos Susuwatari de Miyazaki que ayudan al calderero con el carbón... Cada aparición es un nuevo tortazo de estupefacción, una apertura a un mundo donde la fantasía no parece conocer límites de ningún tipo y donde la aventura de Chihiro vehiculará con inteligencia, belleza y sensibilidad a todos los personajes que la rodean.

Decía el maestro Jordi Sánchez Navarro que Miyazaki, a través del arte japonés, utiliza lo irreal para capturar la esencia de la realidad mejor que la realidad en sí misma. Y es que, al final, la realidad que nos está contando *El viaje de Chihiro*, detrás de toda su fascinante parafernalia artística, es un *coming-of-age* de libro. Chihiro entra en el balneario siendo una niña indefensa, perdida y triste. Y sale de él convertida en una heroína en toda regla. No es solo que haya conseguido devolverles a sus padres la forma humana: es que ha conseguido llevar la paz y la alegría al balneario, ha calmado y le ha encontrado un hogar al monstruo sin cara, le ha devuelto la salud y el nombre a Haku, liberándolo de la prisión de la bruja Yubaba. Y todo ello mientras Miyazaki construye *set pieces* increíbles, tanto por bellas como por excitantes: es tan potente ver la secuencia en la que consiguen bañar al dios pestilente —algo tan del nivel de Yasujirō Ozu— como lo es ver a los espíritus acompañar a Chihiro en su viaje en tren por encima de las aguas. Por todo ello, y como ya he dicho, *El viaje de Chihiro* es una obra cumbre de la animación, pero también del cine fantástico.

9 AÑOS

Los cazafantasmas de Ivan Reitman (*Ghostbusters*, 1984)

Algo tendrían las películas norteamericanas de los años ochenta que hoy, cuarenta años después, vivimos en un continuo *revival/* refrito de las mismas: de *Stranger Things* (2016) a *Paper Girls* (2022) —series—, de *Turbo Kid* (2015) a *Verano del 84* (2018) —películas—. La explotación comercial de la nostalgia por parte de *majors* —grandes productoras norteamericanas: Universal, Warner, Fox, Paramount, Sony— y plataformas —canales de *streaming* de nuevo cuño: Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV+— está claro, es un factor clave en la operación industrial, pero aquí lo que nos interesa realmente es el talante artístico de unas películas que supieron conectar de forma directa con un nuevo y joven público hambriento de un cine de aventuras que mezclara con un mínimo de inteligencia comedia y gran espectáculo. Si la década de los setenta fue la época donde los cineastas independientes brillaron de forma categórica, la de los ochenta fue donde las *majors* volvieron a tomar el control del asunto. Por decirlo de otra manera: *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg y *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas, ambos tremendos taquillazos, les ganaron la partida a *La puerta del cielo* (1980) de Michael Cimino y *Corazonada* (1981) de Francis Ford Coppola, sendos desastres financieros. Los ejecutivos habían aprendido la lección: sabían que debían dirigirse a un público más joven, capaz de reventar los cines el primer fin de semana de estreno, comprarse todo el *merchandising* que produjera la película y sentarse impaciente a esperar todo tipo de secuelas y derivados de la misma. El cine norteamericano estaba mutando —con el gran público como objetivo— y para cabreo de la crítica cinematográfica, que no dudó

en tildar los ochenta como una de las peores décadas de la historia del cine, el camino a seguir lo iban a marcar *En busca del arca perdida* (1981) y *E.T., el extraterrestre* (1982), no *American Gigoló* (1980) ni *El hombre elefante* (1980). Por suerte, el tiempo suele poner las cosas en su lugar o, simplemente, será que los críticos más anquilosados han sido sustituidos por otros capaces de atender a los indudables valores artísticos de una década donde el cine comercial *teen* norteamericano brilló con una fuerza inusitada. Además, hay algo tremendamente obvio: el espectador feliz va a disfrutar por igual con los sueños de Steven Spielberg que con las pesadillas de David Lynch. Elegir bando es estar perdiéndose la mitad de la fiesta.

Ivan Reitman (director) y Harold Ramis (actor y guionista) —de niño pensaba que Ramis y Franco Battiato eran la misma persona—, ambos ya tristemente fallecidos, habían crecido leyendo *National Lampoon* y viendo el mítico programa de humor *Saturday Night Live* (1975-actualidad). Dan Aykroyd y Bill Murray (actores) habían pertenecido a la primera generación de presentadores del programa (Murray entró sustituyendo a Chevy Chase). Y antes de *Los cazafantasmas*, sus caminos ya se habían cruzado en *megahits* cómicos de la talla de *Los incorregibles albóndigas* (1979), *El pelotón chiflado* (1981) —ambas dirigidas por Reitman— y *El club de los chalados* (1980), dirigida por Ramis. No solo eran unas bestias de la comedia norteamericana, sino que además eran amigos. La idea de hacer *Los cazafantasmas* se le ocurrió a Aykroyd, que en su día trató de levantar el proyecto con su imparable colega en los Blues Brothers, John Belushi, a quien la vida le supo definitivamente a muy poco y acabó abandonándola por sobredosis en 1982. Cruzar ciencia ficción y comedia disparatada sonaba a *hit* seguro en un año, 1984, en el que la taquilla iba a incendiarse con películas como *Gremlins*, *Karate Kid*, *Pesadilla en Elm Street*, *Footloose*, *Indiana Jones y el templo maldito* o *Loca academia de policía*. Tiene gracia: hoy Netflix mataría por tener solo media *Superdetective en Hollywood*, enésimo taquillazo de 1984, que acabó protagonizando Eddie Murphy tras su negativa a interpretar al cuarto cazafantasma.

Es alucinante lo bien que se mantiene *Los cazafantasmas* treinta años después. Ni siquiera el CGI jurásico del momento ensombrece lo más mínimo una película cuyo ritmo, definición de personajes, gags humorísticos y momentos de terror puro —el ataque del perro de Gozer a Louis Tully (Rick Moranis) sigue siendo de aúpa— funcionan con un mecanismo perfectamente engrasado. Es una película cuyo equilibrio se mantiene inalterable a medida que sucede la acción, lo cual es debido, en gran medida, tanto al pulso de Reitman en la dirección como al desbarre de carisma que poseen sus intérpretes. Da igual cuántos fantasmas aparezcan en Nueva York para aterrorizar a la población, la reacción de los cazafantasmas es fija: Spengler (Ramis) adoptará una frialdad científica, Stantz (Aykroyd) será todo ilusión, Venkman (Murray) afilará su cinismo para sacarse un chiste tronchante de la manga y Winston (Ernie Hudson) no dejará de alucinar frente a cada fenómeno paranormal al mismo tiempo que se sentirá tremendamente feliz de pertenecer al grupo (en ese aspecto, Winston nos representa a todos). La mayoría de la ciencia (ficción) volcada en la película no será más que palabras absurdas, pero dichas con la convicción de Spengler parecen una nueva teoría cuántica. Da lo mismo que Dana (Sigourney Weaver) esté poseída por el semidiós hitita Zuul (sea lo que sea eso), Venkman no podrá evitar sacar punta de la situación: «Tengo la regla de no liarme con gente poseída. En realidad, es más una pauta que una regla». El truco era sencillo: había que tomarse muy en serio toda la locura presente porque esa era la forma más divertida posible de explicarla.

Como digo, tres décadas después, la película sigue funcionando como un tiro. Su iconografía se mantiene incólume: el glotón fantasma Moquete, el *kaiju eiga* con forma de malvavisco, los rayos de energía de protones que jamás deben cruzarse, el contenedor estresado de espíritus que el necio consejero medioambiental de la ciudad acabará por liberar... Encontradme solo una película de nuevo cuño capaz de grabar a fuego tal despiporre *cacharrístico*. Normal que *Los cazafantasmas* sea una película-altar a la que las consecuentes secuelas no puedan rendir

más que tributo. *Cazafantasmas 2* (1989), *Cazafantasmas* (2016), *Cazafantasmas: Más allá* (2021), series de TV, videojuegos, sets de Lego y Playmobil... Hay algo ahí que se nos escapa. Y es que, si nos emperramos en hacer *Cazafantasmas 17*, probablemente se nos estará olvidando hacer esa otra película original que debería funcionar como un *Cazafantasmas* futuro para todos los chavales y chavalas del presente. Pero eso, ay, es una batalla que estamos perdiendo.

10 años

¿Quién engañó a Roger Rabbit? de Robert Zemeckis (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988)

Nota biográfica: tenía diez años cuando mi tío Enrique me coló en el cine para ver *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* Corrección. Nos colamos los tres: mi tío Enrique, mi prima Cris (también de diez años) y yo. Era el día de Navidad de 1988 y todos los cines de Barcelona donde se proyectaba la película de Robert Zemeckis tenían una cola que daba la vuelta a la manzana. La película se había estrenado en junio. Veíamos las largas filas de gente abrigada esperando para entrar al cine desde la ventana del coche. Así que arrancábamos y nos íbamos a otro cine, con idéntico resultado. Todo indicaba que no íbamos a poder ver la película, así que mi tío, el mismo hombre que una vez me había puesto en su casa un VHS grabado de la tele con *La ventana indiscreta* (1954), decidió que la única manera de poder ver a Roger Rabbit era colándonos a las bravas. Ni fila ni entradas ni nada de nada. Entramos en el cine como si fuéramos los dueños. Y entre que salían unos y empezaban a llegar los otros, nos metimos en la sala y nos sentamos donde nos dio la gana. Estuve temblando toda la película. El cine estaba lleno, así que «seguro que hay tres personas —me decía a mí mismo— viendo la película de pie por nuestra culpa». Sentía que el acomodador (porque entonces aún había acomodadores) nos iba a expulsar del cine en cualquier momento. Lo que habría sido terrible porque, en ese instante, el Álex de diez años creía estar viendo la mejor película que había visto en su vida.

¿Quién engañó a Roger Rabbit? es una cinta única en la historia

del cine. Por distintas razones. Para empezar, fue una asociación insólita entre una *major*, Disney, y el nuevo rey de Hollywood, Steven Spielberg. Es decir, entre la productora que mejor había capitalizado el cine de animación y que en ese momento se encontraba en horas ciertamente bajas y el realizador y productor que había arrasado en taquilla con un toma y daca de películas juveniles de la talla de *E.T., el extraterrestre* (1982), *Gremlins* (1984), *Los Goonies* (1985) y *Regreso al futuro* (1985), entre otras. No menos chocante fue que Spielberg consiguiera poner de acuerdo al resto de *majors* —Warner, MGM, Universal, Paramount, Columbia, 20th Century Fox, RKO— para que les cedieran personajes icónicos de la historia de la animación, permitiendo así por primera y única vez que coexistieran en un mismo plano el Pato Lucas con el Pato Donald —en una secuencia, ojo, dirigida por Chuck Jones— o Mickey Mouse con Bugs Bunny. Eso sí, por contrato, debían aparecer exactamente el mismo número de segundos en pantalla tanto los unos como los otros. Además, la película —que dirigiría Robert Zemeckis a partir de la novela *Who Censored Roger Rabbit?* de Gary Wolf— iba a representar un prodigio técnico en el campo de la animación, fusionando acción real y dibujo animado con una perfección nunca vista antes. Había habido, claro, experimentos anteriores, como es el caso de las icónicas *Los tres caballeros* (1944) o *Mary Poppins* (1964), pero el acabado de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* —donde toda la parte animada fue dibujada a mano sin usar ordenadores, pudiendo así controlar el más mínimo detalle— hacía converger ambas imágenes, reales y animadas, con una pulcritud y exactitud pasmosa. Y como broche de oro final, se contrató como director de animación al maestro de maestros, Richard Williams, autor del seminal *The Animator's Survival Kit*. El éxito brutal de la película supuso el inicio de la conocida como Era Renacentista de la Animación Estadounidense, además de servir como reconocimiento para titanes del formato, a quienes la cinta homenajea explícitamente: Tex Avery, Don Bluth, Friz Freleng, Ralph Bakshi o Chuck Jones (paradójicamente, a Jones, creador de El Coyote y El Correcaminos, no le gustó nada la película).

Más allá de su inspiración de base *noir*, de *Chinatown* (1974) como gran referente y de Bob Hoskins remedando a un Philip Marlowe con muy malas pulgas, incluso más allá de la iconicidad maravillosa que alcanzaron sus nuevos personajes —Roger Rabbit, Jessica Rabbit, Baby Herman—, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* destaca por la capacidad brutal de imponer en el corpus de la imagen real de la película la plasticidad del dibujo animado, la ruptura de toda ley física probable y la imposición del mamporro y el tortazo imposible *made in* Chuck Jones. No es solo que Roger sea capaz de desafiar la mecánica cuántica que sostiene al mundo, sino que cuando nos adentramos en ese paraíso llamado Dibullywood (Toontown, en el original), nuestro mundo se transfigura para pasar a formar parte de los deliciosos mundos ilógicos y elásticos que creara en su día Tex Avery. Y, claro, es que la película es divertidísima, un *slapstick* desenfrenado que parodia desde la admiración la iconografía del cine negro —con Jessica Rabbit como *femme fatale*, dibujada con las piernas de Betty Grable, los glúteos de Marilyn Monroe, los ojos de Marlene Dietrich, el pecho de Jayne Mansfield y la melena de Veronica Lake— y la locura de los Looney Tunes, de quien se llega a copiar el mítico gag del Pato Lucas y Bugs Bunny en *Temporada de cacería de conejos* (1952), de nuevo, obra de Chuck Jones.

¿Quién engañó a Roger Rabbit? recaudó ciento cincuenta millones de dólares en taquilla y se ganó a la crítica de medio mundo. Disney regresaba por la puerta grande a la carrera del largometraje animado, donde no tardaría en volverse a coronar con títulos como *La sirenita* (1989) o *La bella y la bestia* (1990). Tanto la carrera de Spielberg como la de Zemeckis seguirían construyéndose a pasos agigantados. Pero, extrañamente, ni unos ni otros volvieron a ponerse de acuerdo para realizar una secuela de la película. Casi se podría decir que fue la última vez que todas las *majors* se alinearon para crear algo de forma conjunta. Yo, por mi parte, nunca me he vuelto a colar en el cine y siempre he pagado diligentemente mi entrada.

11 AÑOS

La Lego película de Phil Lord y Christopher Miller (*The Lego Movie*, 2014)

Desde mi limitada aunque preciosa experiencia como padre juraría que hay una pinza de años, entre los nueve y los once, donde las reglas que han regido tu pequeño mundo empiezan a tambalearse. Es como si el cerebro y el corazón se enfrentaran a pensamientos y emociones que no son capaces de reconocer, así que están obligados a inventarse nuevas soluciones. Nuevas respuestas para nuevas preguntas. Uno no deja de ser un niño, pero al mismo tiempo parece que se está convirtiendo en otra cosa más grande, más excitante, también más inquietante. Si hasta la fecha uno había tratado de seguir dichas reglas, en ese lapso de años descubre que bien puede mejorarlas, bien puede inventar otras nuevas o bien puede decidir dejar de jugar y dedicarse a hacer otra cosa (lo de saltárselas a la torera lo dejaremos para la adolescencia). Sea como sea, algo está ocurriendo. Como si fuera un set de Lego, los peques se dan cuenta de que el mundo también es maleable, que se puede deconstruir y volver a construir para convertirse en algo totalmente nuevo. En términos cinematográficos dicha diferencia —dicha extrañeza fascinante— podría marcarse entre la forma que se comportan los muñecos de *Toy Story* (1995), siempre regidos por el sentido de la aventura en su vertiente más clásica, y la locura total que rige el comportamiento absurdo y anárquico de los juguetes de *Pánico en la granja* (2009). La fantasía se está disparando y, si nos la lleváramos al cine de animación navideño, valdría decir que uno se ha cansado de vivir *Una Navidad con Mickey* (1983) y ahora lo que

quiere es una *Pesadilla antes de Navidad* (1993). Yo creo que ese es el momento perfecto para ver *La Lego película.*

A nadie se le escapa que hacer un film basado en un juego/juguete es una operación pura de mercadotecnia. Lo que no quita que a lo largo de la historia reciente tengamos diabluras la mar de disfrutables como *El juego de la sospecha (Cluedo)* (1985) o *Masters del Universo* (1987), así como otras espantosas: todos los *Transformers* de Michael Bay, por ejemplo. Así que sí, *La Lego película*, si nos ponemos estrictos, es un anuncio de cien minutos de duración. Ahora, es el mejor anuncio de un juguete que se haya hecho nunca (y si lo dudáis, echadle un ojo a *Playmobil: La película* [2019]). La clave, como siempre, está en el guion: una filigrana de herencia post-*Matrix* (1999), que sabe imbuirse a la perfección del sentido ontológico de la construcción y deconstrucción de personajes, espacios y acciones con piezas Lego, para trazar un *pathos* narrativo y estético donde la aventura, el *thriller*, las *set pieces* de acción y la comedia más disparatada se desatan a un ritmo frenético para total alucine del espectador. Por eso *La Lego película* es una de las cintas de animación más inteligentes y divertidas de los últimos tiempos: porque es capaz de reinventarse en cada secuencia, casi en cada plano, aprovechando precisamente la morfología mutable de un juego cuyo espíritu básico es que, si cambias una pieza de sitio, obtienes un juguete completamente distinto.

Es pura posmodernidad cinematográfica aplicada al cine de animación para toda la familia. Sus autores, Phil Lord y Christopher Miller, han hecho de la *mixtape* referencial multicultural un campo de juego divertidísimo donde los factores reconocibles —en la película aparecen personajes de *Star Wars, Harry Potter* o DC Comics, siendo Batman una de las estrellas principales— se entremezclan para generar una narrativa tremendamente excitante en lo visual y brutalmente divertida en su continua sucesión de gags y líneas de diálogo. Lord y Miller, que producirían posteriormente las asombrosas *Spider-Man: Un nuevo universo* (2018) y *Los Mitchell contra las máquinas* (2021), son conscientes de que, a estas alturas, ya parece estar todo dicho o

contado. Así que abordan a las bravas la película como si ellos mismos fueran niños jugando con el set de Lego más grande y caro del mundo: todo se destruye para no dejar de reinventarse. Hacen que su héroe sea el protagonista más anodino de la historia del cine: Emmett (Chris Pratt), un pagafantas sin amigos que, básicamente, se dedica a seguir las normas prefijadas haciendo de cada día un clon del anterior. Mismo trabajo, mismo programa de televisión, mismo café (carísimo), misma canción en la radio: «Everything is awesome!» («¡Todo es fabuloso!»).

Emmett, que no ha tenido una idea propia en toda su vida (bueno, una sí: el sofá de dos pisos), será el destinado a acabar con una dictadura orwelliana organizada por el tirano dueño del mundo (Will Ferrell), cumplir la profecía recitada por una versión Lego de un sosia de Gandalf (Morgan Freeman), conquistar a la chica que le gusta (la novia de Batman, nada menos) y derrotar a la horda de robots-esqueletos liderados por un policía dos-caras (Liam Neeson). Una aventura loquísima de pies a cabeza que, sin embargo, no deja de resultar una metáfora brutal de nuestra propia existencia: nosotros también vivimos vidas monótonas y repetitivas, vemos los mismos programas de televisión, escuchamos las mismas canciones, tenemos los mismos trabajos aburridos. Y ni siquiera tenemos el valor de Emmett para intentar cambiarlo. Pero es que, además, en su último y apocalíptico giro, *La Lego película* se destapa como un film que es puro metacine. En su clímax descubrimos que todo lo que hemos estado viendo no ha sido más que el juego de un niño al que su padre le prohíbe tocar los Lego. La jugada es tan bestia que te tira de la butaca. Lord y Miller ponen de manifiesto la necesidad (y el placer) ya no solo de saltarse las reglas, sino de reivindicar el juego como lo que realmente es: un juego. Poniendo en primer lugar y por encima de todo que no hay nada más sagrado que la imaginación desbordante de un niño. No sea que se nos vaya a olvidar y nos convirtamos en adultos aburridos cuya única fijación sea la de poner Super Glue en nuestros sets de Lego de *Star Wars*.

12 AÑOS

¿Dónde está la casa de mi amigo? de Abbas Kiarostami (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987)

Ahmed (Babek Ahmed Poor) se ha llevado por error a su casa el cuaderno de deberes de su compañero de clase y amigo Mohamed Reda Nematzadeh (Ahmed Poor). Es terrible, algo gravísimo, porque el profesor ha amenazado con expulsar del colegio a Mohamed si no lleva los deberes hechos a la mañana siguiente. Ahmed trata de explicárselo, sin éxito, a su madre, que simplemente parece no querer escucharle. También se lo dice a su abuelo, quien básicamente le despide de malas maneras, mientras le cuenta a otro anciano cómo su padre le daba una paga cada semana y una paliza cada quince días y, si bien a veces se olvidaba de darle el dinero, nunca se olvidaba de darle la paliza. El mundo de Ahmed queda así retratado desde el principio de la película con una falla abismal entre los adultos y los niños. La dramática anécdota de partida es un pequeño apocalipsis para el joven, quien no solo no encuentra ningún tipo de ayuda por parte de los mayores, sino que además estos o bien le ignoran o bien le recriminan su actitud o bien directamente acaban castigándole. Ahmed decidirá saltarse todas las advertencias paternales e ir andando solo al pueblo de su amigo, aún sin saber dónde vive, para poder devolverle el cuaderno.

¿Dónde está la casa de mi amigo? es una de las películas más bellas que se hayan hecho nunca sobre la infancia y la amistad. El cineasta iraní Abbas Kiarostami, uno de los autores más importantes del cine contemporáneo, arrancó su carrera centrando su mirada en la infancia —sus cortometrajes son todos magníficos:

El pan y la calle (1970), *La hora del recreo* (1972), *Two Solutions for One Problem* (1975), etcétera— en un cruce límpido y emotivo entre la mirada documental y el cine neorrealista. Kiarostami siempre toreaba en las entrevistas las preguntas sobre su educación cinematográfica, asegurando que no había visto más de cincuenta películas en toda su vida. Aunque si bien es cierto que hay algo tremendamente instintivo y profundamente personal en su manera de narrar historias, también lo es que en sus primeras cintas uno es capaz de reconocer tanto la huella del maestro italiano Roberto Rossellini, tratando de hallar la verdad dramática a través de imágenes lo más sinceras posibles, como la del director indio Satyajit Ray, adecuando la mirada subjetiva del niño protagonista en un contexto naturalista cada vez más hostil.

Cineasta sutil, austero y lírico a partes iguales, Kiarostami ejecuta sobre *¿Dónde está la casa de mi amigo?* un bucle dramático continuo: el del joven Ahmed preguntando sin parar..., bueno, pues que dónde está la dichosa casa de su amigo. De ahí que la película de Kiarostami sea un ente en continuo movimiento que, sin embargo, no parece avanzar un milímetro en su resolución. Por más que vemos a Ahmed correr sin parar a través de calles, bosques y colinas en zigzag, ni su amigo ni su casa parecen estar más cerca que al principio del relato. La aventura de Ahmed es una odisea en toda regla, no porque su trayecto esté trabado por desafíos insalvables, sino simplemente porque nadie se toma el más mínimo interés en querer ayudarle. Da lo mismo: la tenacidad del joven es inquebrantable. Empujado por lo que él cree que es lo correcto, seguirá buscando, corriendo y preguntando sin parar para intentar hallar a su amigo y darle la libreta. A medida que avanza el día y el relato se va volviendo más agónico, Kiarostami, que es tan tenaz en su dirección como el joven protagonista lo es en sus pesquisas, mantiene intacta su posición frente a la narración: siempre poniendo la cámara en la distancia adecuada, alejándose lo suficiente como para no hacer injerencias melodramáticas inservibles, pero acercándose lo necesario para que la historia no deje de convertir en cómplice del drama vivido al espectador. Al igual que Rossellini, el director iraní creía que el cine no debía ser

nunca egoísta, haciendo de la humildad una ética universal. Es entonces, una vez haces reconocible una dramática de la forma más creíble posible —sometiéndola bajo tu dirección a una mirada concreta y no dispersa—, cuando esta será capaz de envolver al espectador, trocando un mundo ajeno en uno propio, creando una verdad a partir de la ficción.

Al final, Ahmed no encuentra la casa de su amigo, ni siquiera con la ayuda de un viejo aldeano al que tampoco la gente parece hacerle ya ningún caso. La noche engulle el poblado y Ahmed debe regresar a casa, aceptando la derrota. Castigado en su habitación, y mientras empieza a desatarse una tormenta que abre puertas y ventanas, Ahmed copiará sus deberes en la libreta de su compañero. Es un momento tremendamente lírico: en el exterior del hogar el viento empieza a volverse huracanado, mientras en el interior el joven no deja de trabajar con ahínco en sus libretas. Hay algo ahí también del milagro de la transformación de Robert Bresson: tras ver ochenta minutos de película-bucle, por fin esta parece encontrar una salida. Al día siguiente, Ahmed le dará la libreta a Mohamed con una pequeña flor entre sus páginas. Un gesto dramático mínimo que alcanza una belleza absoluta, pura epifanía cinematográfica.

¿Dónde está la casa de mi amigo? sería la película que lanzaría a Abbas Kiarostami a la fama internacional, el primer eslabón de una trilogía metacinematográfica —la conocida como Trilogía de Koker— que completarían las cada vez más complejas y sorprendentes *Y la vida continúa* (1992) y *A través de los olivos* (1994). Kiarostami se alejaría así definitivamente del neorrealismo para convertirse en uno de los directores clave de la era contemporánea, habiendo tejido un discurso cinematográfico que lo coloca entre lo más coherente y brillante del cine moderno.

13 AÑOS

La diligencia de John Ford (*Stagecoach*, 1939)

André Bazin, padre de la crítica cinematográfica moderna, dijo de *La diligencia* que «El arte se encuentra en ella en perfecto equilibrio: es su forma ideal de expresión». Hoy, ochenta años después de su estreno, no se puede mitificar más el calado de su legado, la belleza de su arte, la importancia de su existencia. Pero lo cierto es que en 1939 poca gente (o casi ninguna) apostaba por ella. La producción de *La diligencia* siempre estuvo pensada como un wéstern de serie B en una época en la que ya a nadie le interesaba ni hacer ni ver wésterns. Pero a John Ford sí que le apetecía. Así que pagó dos mil quinientos dólares por un relato de Ernest Haycox, *Stage to Lordsburg*, que a la vez le robó ideas —sin dar crédito por ellas— al cuento *Bola de sebo* de Guy de Maupassant, donde se describen las relaciones de un grupo de personajes que viajan en el interior de un carruaje en el contexto de las guerras prusianas. El guionista era Dudley Nichols, quien ya había escrito para Ford *La patrulla perdida* (1934) y *El delator* (1935), entre otras, y que acababa de escribir para Howard Hawks *La fiera de mi niña* (1938). Nichols transformó las ideas de Maupassant y Haycox en un libreto magnífico, haciendo de *La diligencia* el primer gran wéstern psicológico de la historia, con una definición de personajes tremendamente rica y detallada, además de una imponente aventura física que llega a su apogeo en la bárbara persecución final de ocho minutos y cuarenta y ocho segundos de duración, con los indios de Gerónimo atacando la diligencia.

Cuando John Ford encaró el rodaje de *La diligencia* tenía cuarenta y cuatro años y ya era todo un veterano en Hollywood. A

sus espaldas, además de un Óscar por *El delator*, tenía dos de los mejores wésterns —que es lo que aquí nos interesa— hechos nunca en la etapa muda: *El caballo de hierro* (1924) y *Tres hombres malos* (1926). Y por delante, bueno, tenía toda la historia del cine aún por conquistar. Porque John Ford es el mejor creador cinematográfico que ha existido en nuestra galaxia y *La diligencia* fue una de las muescas más importantes que realizó a la hora de imprimir su leyenda. Aunque le conocía desde hacía años, esta fue la primera película en la que trabajó con John Wayne como actor principal, asentando una relación tanto profesional como paternofilial que se traduciría en algunas de las mejores cintas de la historia, ya nombremos *El hombre tranquilo* (1952), *Centauros del desierto* (1956) o *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). Otra forma de contarlo sería decir que Pappy Ford estuvo torturando en los rodajes a Duke Wayne durante treinta y cuatro años seguidos —«¡Si no sabes qué hacer, limítate a levantar las cejas y fruncir el ceño!», le gritaba Ford—, lo que no quita que jamás dejaran de quererse y respetarse. *La diligencia* también fue la primera película rodada por John Ford en Monument Valley, un desierto de altos cerros en la frontera entre Utah y Arizona, habitado entonces únicamente por indios navajos y cuyos montículos de arena y piedra parecen puños que atraviesan la extensa corteza terrestre. Siempre he pensado que Monument Valley tiene algo de planeta muy lejano, con sus inabarcables espacios abiertos y su topografía agreste, aún por conquistar. Un espacio inmutable, inclemente, sacrosanto. Normal que a Ford le pareciera lo mejor del mundo localizar en ella a su pequeña diligencia —una minúscula cápsula espacial en el desierto—, conteniendo en su interior a toda una metonimia de la civilización.

En la diligencia, que va de Tonto a Lordsburg, viajan una prostituta (Claire Trevor) a la que la Liga de la Virtud acaba de echar de la ciudad, un médico profundamente alcohólico (Thomas Mitchell, que ganó el Óscar), una dama sureña embarazada (Louise Platt), un tahúr (John Carradine), un banquero que ha robado su propio banco (Berton Churchill) y un tratante de licores (Donald Meek). Además, claro, del conductor de la diligencia (Andy

Devine) y del *marshal* que la protege (George Bancroft). Pero el protagonista real es Ringo Kid (John Wayne), aunque este no se presenta hasta que la película está realmente avanzada. Ford era un maestro del clasicismo, pero sin dejar nunca de ser tremendamente moderno. Por eso puso la cámara en lo alto del carro a la hora de cruzar el río, en una toma subjetiva superagresiva. Por eso encuadró el galope de los caballos indios en contrapicado, como si las pezuñas fueran a patear la cámara. Por eso convirtió en leyenda a Yakima Canutt, el especialista que hacía de indio y saltaba de grupa en grupa a sesenta kilómetros por hora para después dejarse caer al suelo y que la diligencia le pasara por encima. Y por eso, finalmente, cuando llega el duelo entre Ringo y los asesinos de su padre y hermano, John Ford decide no enseñar el tiroteo, mostrando en su lugar a Dallas, quien escucha doliente los disparos...

Orson Welles dijo haber visto cuarenta veces *La diligencia* antes de dirigir *Ciudadano Kane* (1941). Una película que deslumbra en sus interiores —angostos espacios de luz milimetrada atrapados en plano fijo— y arrasa en sus exteriores —caminos polvorientos a la carrera que parecen eliminar el terreno físico del antes y el después—; que es sutil y brillante en esa sinfonía de pequeños gestos que realizan sus protagonistas, generalmente captados en primeros planos de miradas que los describen mucho mejor que cualquier línea de diálogo. Y en medio de todo ello un John Wayne de treinta y un años, cuya primera aparición se muestra ligeramente desenfocada, probablemente porque ni la cámara se creía lo que estaba viendo. Wayne llena la pantalla cada vez que aparece en ella: a veces solo le falta hacerse un cigarro, a veces simplemente mostrar media sonrisa. Si hay una película para iniciarse en el wéstern, si hay una película para adentrarse en el arte de John Ford, si hay una película para comenzar a conocer el misterio y el romance y la aventura y la belleza del cine, esa es sin duda *La diligencia*.

14 AÑOS

Clueless (Fuera de onda) de Amy Heckerling (*Clueless*, 1994)

Esto dicho hoy igual suena raro, pero antes de los años noventa es prácticamente imposible encontrar cine *teen* protagonizado íntegramente por chicas. Y esto es bestia porque la década de los ochenta fue la era dorada del cine *teen* pero, claro, siempre con la mirada masculina como protagonista: *Rebeldes* (1983), *Los Goonies* (1985), *Cuenta conmigo* (1986), *Jóvenes ocultos* (1987), *No puedes comprar mi amor* (1987), *Un gran amor* (1989), etcétera. Y eso sin entrar en éxitos de tetamen en videoclub como *Porky's* (1981) o *Los albóndigas en remojo* (1984). A las chicas en los ochenta, básicamente, les quedaban *16 velas* (1984) y *Dirty Dancing* (1987) para verse protagonistas. Ni siquiera John Hughes, ese gran retratista de la juventud ochentera, fue capaz de equilibrar la movida de género en su icónica *El club de los cinco* (1985), logrando lo más difícil —demostrar que importa poco quién seas por fuera, porque al final todos nos parecemos por dentro—, pero fracasando en lo más obvio —al querer convertir al personaje de Ally Sheedy, la chica gótica, en una ridícula princesa en el último giro de la película.

Pero algo cambió en los noventa. Algo que hizo que a día de hoy existan películas como *10 razones para odiarte* (1999), *Thirteen* (2003), *Chicas malas* (2004), *Juno* (2007), *Rumores y mentiras* (2010) o *Súper empollonas* (2019). Os diría que la mecha quizás la prendieron *Thelma y Louise* (1991) mandando a la mierda a todos los hombres del planeta Tierra mientras se despeñan por un barranco. Pero como no es que la película de Scott me vuelva

precisamente loco, prefiero de largo ponerme del lado de Amy Heckerling y su deliciosamente divertida relectura de *Emma* (1815) de Jane Austen en *Clueless (Fuera de onda)*. A Heckerling, que sabía tanto hacer reír —*Las vacaciones europeas de una chiflada familia americana* (1985), *Mira quién habla* (1989)— como adentrarse en el meollo del retrato generacional —*Aquel excitante curso* (1982)—, le costó lo suyo sacar adelante un proyecto escrito, producido, dirigido y protagonizado por mujeres. La 20th Century Fox dijo que se retiraba de la película a no ser que se cambiara el guion y se ampliara el papel protagónico de los hombres: «¡Demasiadas mujeres! ¡Mujeres por todas partes! ¡Eso no le va a interesar a nadie!». Así que Heckerling se llevó su proyecto a Paramount, donde sí vieron con buenos ojos el asunto y el resto ya es historia del pop.

Película-amalgama de buena parte de la estética derivada de la MTV: imágenes montadas siguiendo el patrón de acordes del *soundtrack* —Coolio, Supergrass, Radiohead, Counting Crows, etcétera—; reivindicación de series de animación como *Beavis y Butt-Head* y *Ren y Stimpy*; cultura vital de centro comercial; adoración por las supermodelos de la época (sale el VHS de Cindy Crawford para estar en forma)... Y, claro, como protagonista tenía a una bombástica Alicia Silverstone, que había pasado de ser una desconocida a estar en los televisores del todo el mundo gracias al videoclip de Aerosmith «Cryin'» tan solo un año antes. *Clueless* celebraba el *american way of life* desde el privilegio de ser rico en Beverly Hills en el siglo XXI, pero manteniendo el mismo tono pícaro, sexi e ingenuo de la campiña inglesa del siglo XIX. Por poner un ejemplo paradigmático, si los niños pijos protagonistas del culebrón *teen* de mayor éxito en los noventa, *Sensación de vivir* (1990), eran una panda de adolescentes insoportables hasta el bofetón, cuyo mayor problema era mantener el tupé estable mientras conducían sus descapotables, las protagonistas de *Clueless* se esmeran en hacer de su modo de vida un accidente divertidísimo.

La mayor preocupación de Cher (como la de Emma) es asegurarse de que la gente esté emparejada o, peor aún, que esté

clueless, fuera de onda, pasada de moda. Desde su mansión de Beverly Hills, con su ropero interminable —Silverstone acabaría donando todo su vestuario a obras de caridad—, viviendo con su padre (un fantástico Dan Hedaya) y su hermanastro (Paul Rudd veinte años antes de ser Paul Rudd), Cher se esmera en tratar de hacer mejor la vida de sus amigas yendo a comprar ropa cara a Rodeo Drive y buscándoles pareja sea como sea, quieran o no quieran. Se trata de una sátira maravillosa no tanto de ser joven en los noventa como de los noventa en sí mismos, y donde la nota narrativa predominante es la continua voz en *off* de la protagonista: «Mi madre murió en un accidente de liposucción». *Clueless* hace de la estupidez y la inmadurez herramientas de humor superlativo, logrando que espectadores de todo el mundo (y de mucho menos dinero) se tronchen con las andanzas de sus protagonistas. Obviamente, buena parte del mérito de todo esto lo tenga la propia Alicia Silverstone, absolutamente irresistible en su papel de torpe casamentera y, finalmente, objetivo romántico inesperado. Hoy, veinticinco años después de su estreno, sigue siendo un clásico del cine juvenil intachable y una de las puertas del tiempo más divertidas para asomarse a los noventa. Veinte años después, las pop *stars* Iggy Azalea y Charli XCX vistieron de *Clueless* su videoclip «Fancy» (2014), dejando bien claro que el impacto que produjo la película en toda una generación de jóvenes ha quedado para siempre fijado en la historia de la cultura pop.

15 AÑOS

Tiburón de Steven Spielberg (*Jaws*, 1975)

Aunque parezca increíble, cuando *Tiburón* se distribuyó en cines recibió una calificación de «apta para todos los públicos». Era un eslabón más de su asombrosa campaña de *marketing*, una de las más bestias que había existido nunca y que acabó por convertir la película de Steven Spielberg en el primer *blockbuster* oficial de la historia del cine. La película costó nueve millones de dólares y recaudó más de cuatrocientos millones en todo el mundo. La industria del séptimo arte dio un vuelco cuyas consecuencias aún vivimos ahora. El conocido como «nuevo cine americano» se partió por la mitad: de las películas para adultos se pasó a las películas para toda la familia. Se vendieron camisetas, gorras, toallas, juguetes, collares de tiburón. La película contó con la distribución más grande en salas hasta la fecha. También con la campaña comercial más costosa en televisión (setecientos mil dólares). Funcionó: los brutales éxitos en taquilla de *El Padrino* (1972) y *El exorcista* (1973) quedaron en nada frente al bombazo de Spielberg. Los adolescentes norteamericanos tenían dinero en los bolsillos y *Tiburón* hizo que se lo gastaran en ver la película en las multisalas que empezaban a proliferar en los centros comerciales del país. Y si *Tiburón* nos hizo besar la lona del cine independiente, dos años después llegó el *knock out* absoluto: George Lucas estrenaba *La guerra de las galaxias* (1977) y amasaba más de setecientos millones en taquilla. No habría ya barco lo suficientemente grande para poder escapar.

Spielberg tenía veintisiete años cuando encaró el rodaje de *Tiburón*. Llevaba a sus espaldas tres *TV movies* notables —*El diablo sobre ruedas* (1971), *Algo diabólico* (1972) y *Savage* (1973)— y un

primer largometraje para cines ciertamente simpático como es *Loca evasión* (1974). Para su nueva película decidió adaptar el *best seller* homónimo de Peter Benchley, basado en un escualo gigante que aterroriza a la población de Amity Island, un paraíso costero que, básicamente, vive del turismo de playa. Benchley fue también autor del guion inicial, que acabaría siendo reescrito constantemente a medida que el rodaje se alargaba y complicaba. La película se dividía en dos partes diferenciadas: la primera hora presentaba los intentos fútiles de un jefe de policía, Brody (Roy Scheider), por cerrar las playas tras la aparición del primer cadáver de una joven devorado por el animal, frente a la negativa del alcalde y los comerciantes de la isla; la segunda era directamente la caza del tiburón a cargo de Brody, el biólogo marino Hooper (Richard Dreyfuss) y el cazatiburones Quint (Robert Shaw), un irlandés borracho, pendenciero y mal hablado a quien las malas lenguas comparaban con John Ford.

Se suele decir que el éxito artístico de *Tiburón* se debió, principalmente, a su mala suerte. Los tres tiburones neumáticos que se construyeron para la película se averiaban de forma constante: el agua salada corroía su superficie, los agrietaba, la piel se les hinchaba, se producía electrólisis en el mecanismo... Todo ello obligó al director de *En busca del arca perdida* (1981) a tomar una decisión drástica: el tiburón no se iba a ver más allá de cuando fuera estrictamente necesario. En sus propias palabras: «La película pasó de ser una cinta de Ray Harryhausen a una de Alfred Hitchcock». Y es precisamente la ausencia del tiburón, al que no vemos con claridad hasta la segunda mitad del film, lo que mejor le sienta a una película donde el suspense se vuelve agónico por momentos. A Spielberg le basta una aleta y la deslumbrante banda sonora de John Williams —inspirada en la composición de Bernard Herrmann para *Psicosis* (1960)— para crear el terror más absoluto. En uno de los mejores momentos de la primera mitad, cuando el tiburón da caza a un niño en una colchoneta, la cámara adopta un montaje picado que combina la reacción de la gente en el agua frente al plano general de Brody desde la playa. Todo pasa muy rápido y todo da mucho miedo. Vemos agua batida, vemos sangre,

vemos gente correr despavorida. Del tiburón, ni un solo plano. Así que la mala suerte quizás ayudó, pero el talento de Spielberg para narrar destacó como de otra galaxia.

Pero aún hubo más problemas. Spielberg quería alcanzar la máxima veracidad posible, así que se emperró en rodar en el océano Atlántico en vez de en un tanque de agua, lo que provocó que el mal tiempo, las avionetas, otros barcos y las cámaras mojadas interrumpieran una y otra vez el rodaje. El equipo técnico llamaba con sorna a la película *Flaws* («defectos») en vez de por su título original, *Jaws* («mandíbulas»). Si el día era bueno, de las doce horas de filmación conseguían cinco tomas buenas. Si era malo, ninguna. Los costes de la película se duplicaron. Necesitaron cien días más de rodaje de los previstos. Y, sin embargo, nada de eso se traduce en las imágenes absolutas que acabó poseyendo la cinta. Si en la primera mitad del film ya hay gestos gloriosos —como el momento en el que Hooper descubre un bote roto con un cadáver, todo ello iluminado desde el fondo marino con el uso de linternas—, la segunda mitad parece el resultado de que John Ford y Alfred Hitchcock se hubieran juntado para adaptar *Moby Dick* (con Quint como el desquiciado capitán Ahab). La amenaza totémica que representa el tiburón está marcada por esos barriles amarillos que no dejan de aparecer en la superficie del agua; por los ataques continuos del monstruo marino al barco Orca, mientras este no deja de desvencijarse; por el momento íntimo y confesional de los tres tripulantes en el interior del barco enseñándose las cicatrices y con Quint relatando el aterrador incidente en el USS Indianapolis, para acto seguido sufrir el último y definitivo ataque del tiburón, el cual devora a Quint y al barco por igual...

Uno acaba por entender por qué *Tiburón* funcionó como funcionó. Y a tenor de la reacción que tuvieron mis hijos cuando se la puse (su primera película de terror, pero, ey, ¡es para todos los públicos!), puedo asegurar que la película mantiene todos sus logros indemnes casi cuarenta años después de su estreno.

16 AÑOS

Criaturas celestiales de Peter Jackson (*Heavenly Creatures*, 1994)

En 1954 Nueva Zelanda se vio consternada por un crimen atroz. Dos chicas jóvenes, Juliet Hulme, de quince años, y Pauline Parker, de dieciséis, habían asesinado a Honorah Rieper, la madre de Pauline, rompiéndole el cráneo a pedradas. Las dos chicas eran amigas inseparables desde que se conocieron en la escuela femenina de Christchurch; sobre ellas corrían rumores de una aventura amorosa escandalosa, dado que en esa época y lugar la homosexualidad era básicamente tratada como un trastorno mental. Juliet estaba enferma de tuberculosis y Pauline tenía osteomielitis. Juliet venía de una familia adinerada, mientras que la familia de Pauline tenía que alquilar habitaciones de su casa para poder llegar a fin de mes. Básicamente, solo se tenían la una a la otra; salían a jugar juntas a diario y, cuando Juliet enfermó y tuvo que ser hospitalizada, se escribían cartas continuamente, relatándose sus vidas en un mundo mágico situado en un hipotético Cuarto Mundo llamado el «Reino de Borovnia», donde habitaban buena parte de sus ídolos de la época como el tenor norteamericano Mario Lanza o estrellas de Hollywood como Orson Welles y James Mason. Hubiera relaciones sexuales o no de por medio, tanto da: lo cierto es que ellas se querían con locura. Cuando la madre de Juliet decidió ponerle fin al asunto mandando a su hija a Sudáfrica, la madre de Pauline se negó a dejar que su niña la acompañara. Ese día las chicas decidieron matarla. Tras el suceso ambas fueron detenidas y declaradas culpables, pero, al ser menores de edad, no se les pudo aplicar la pena capital. Estuvieron

encarceladas cinco años y fueron liberadas bajo la promesa de no volverse a ver nunca jamás. Juliet regresó a Inglaterra y se cambió el nombre por el de Anne Perry, con el que se convirtió en una afamada escritora de cuentos de terror y misterio. Por su parte, Pauline también se cambió el nombre (por el de Hilary Nathan) y se retiró a vivir a un convento católico. Ninguna de las dos se casó o tuvo hijos. Nunca se volvieron a ver.

En 1994 el realizador neozelandés Peter Jackson era básicamente conocido como el director de cine gore más célebre del mundo. Su trilogía de comedias bizarras —*Mal gusto* (1987), *El delirante mundo de los Feebles* (1989) y *Braindead: Tu madre se ha comido a mi perro* (1992)— se había convertido en un éxito loquísimo de videoclub (inolvidable la portada del VHS de *Mal gusto)* y tenía encandilada a la crítica de cine que entonces se practicaba en los cada vez más en auge fanzines independientes. En concreto, *Braindead* era una película tremenda, divertidísima, ultragore: con sus mono-rata, sus natillas vomitivas, su bebé zombi, su protagonista armado con un cortacésped y los miles y miles de litros de sangre falsa que bañaban un desmembramiento continuo hiperbólico de trozos más o menos humanos. Vaya fiesta. Así que os podéis imaginar la conmoción que produjo en el Festival de Venecia de ese año que Jackson presentara a competición *Criaturas celestiales*, la película en la que adaptaba el caso Parker-Hulme. El mundo estaba tan poco preparado para ello como cuando, siete años después, estrenó la película que todo el mundo decía que era imposible de realizar: *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (2001). Casi nadie se creía lo que veía en pantalla: Jackson, ayudado por su esposa y guionista Fran Walsh, había cogido la trágica historia de las jóvenes enamoradas y la había despojado de todo el realismo sucio sensacionalista de los *true crime* para erigir una película de un romanticismo exacerbado donde la fantasía se va apropiando poco a poco de todos los elementos del film. El presidente del jurado de Venecia ese año era David Lynch, quien decidió otorgar el León de Plata al mejor director del certamen a Peter Jackson por su impresionante película.

En 1971 el realizador francés Joël Séria ya había adaptado el caso Parker-Hulme a la gran pantalla en una cinta de terror culto a reivindicar desde ya mismo: *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971). Pero la idea de Jackson no era acercarse al terror, sino a la fantasía. Ya desde su mismo título, *Criaturas celestiales* retrata a sus protagonistas desde la devoción. El aislamiento y la incomprensión que viven las jóvenes es también una metáfora de la adolescencia como fenomenología donde uno tiene que aguantar todas las presiones de la vida adulta sin ni siquiera haber llegado a ella. Así que Jackson no ve a Pauline y Juliet (increíbles Melanie Lynskey y Kate Winslet, ambas en su primer trabajo en el cine) como dos asesinas, sino como dos jóvenes a las que la sociedad rechaza y, por eso, deciden inventarse un mundo donde poder ser felices. Un mundo de flores y barro donde todo es posible, desde que Orson Welles sea un príncipe enajenado que va arreando hachazos a diestro y siniestro hasta, sobre todo, que el mundo sea un sitio donde las chicas puedan disfrutar de su amistad y contacto, libres de todo prejuicio. La cámara de Jackson se vuelve loca persiguiendo a las jóvenes arriba y abajo del plano, encuadrando esa felicidad en continuo movimiento, y ellas llenan la pantalla con sus sonrisas, sus caricias y sus besos en fuga. No se me ocurre mejor película para coronar la adolescencia. Bueno, quizás *Supersalidos* (2007), pero eso es ya otra movida...

17 AÑOS

Adventureland de Greg Mottola (2009)

El mejor verano de nuestras vidas es algo que más que vivirlo, lo recordamos. Por eso cuando directores consagrados se ponen a hacer películas sobre su propia adolescencia, las cintas adquieren esa extraña estructura elíptica, condensando la emoción allí donde más duele, convirtiendo todos los recuerdos, tanto los buenos como los malos, en memorias esencialmente tristes. Después de todo, si algo nos enseñó *Del revés* (2015) fue precisamente que la tristeza forma parte indisoluble de la belleza. Las *coming-of-age movies* nos han dado algunas de las mejores muestras de cine de los últimos años. Paul Thomas Anderson reviviendo el verano en el que se enamoró de una chica mucho mayor que él en *Licorice Pizza* (2021), James Gray adentrándose en su infancia suburbial siendo descendiente de inmigrantes en *Armageddon Time* (2022), Steven Spielberg buscando las raíces de su cinefilia en *Los Fabelman* (2022)... Pero si ha habido un cineasta que ha sabido atrapar en ámbar la esencia del pasado así como la propia erosión del tiempo en nuestras vidas, ese sin duda ha sido Richard Linklater. Tanto *Movida del 76* (1993) como *Todos queremos algo* (2016) y, por supuesto, esa película-río —tan obsesionada con el crecimiento real de sus protagonistas que su rodaje se alargó más de una década— llamada *Boyhood* (2014) funcionan a ese doble nivel: el de la captura de las emociones vividas en un tiempo concreto de nuestras vidas así como su representación fílmica siguiendo los vericuetos caprichosos de la memoria.

El cineasta Greg Mottola intentó crearse un camino como autor con su interesantísimo debut en el largometraje, *The Daytrippers* (1996), pero como la película no acabó de funcionar

tuvo que poner su talento al mejor postor. Normal que su filmografía bascule entre lo anodino (no voy a citar ejemplos) con algún que otro *hit* incontestable del tamaño de *Supersalidos* (2007), otro *coming-of-age* brillante, en este caso más volcado en la comedia verbalmente desenfrenada (produce Judd Apatow, escriben Seth Rogen y Evan Goldberg), cuyo éxito en taquilla le sirvió a Mottola para poder levantar *Adventureland*, ya no solo su mejor película, sino uno de los títulos más bellos, divertidos, emocionantes y delicados que nos haya dado el cine en el siglo XXI.

Adventureland abre sus puertas con el «Bastards of Young» de The Replacements y, a partir de ahí, la música no dejará de sonar, siendo un pilar estético básico de la obra: las canciones de Lou Reed, David Bowie, Hüsker Dü, Big Star, The Cure... son a la vez signos de puntuación emocionales como parte intrínseca del recuerdo revivido. De ahí que no solo se escuchen, sino que también se vean (en camisetas, pósteres, vinilos). Mottola escribe y dirige el que también fue el mejor verano de su vida, enamorado de la chica más increíble del parque de atracciones donde trabajó, aunque el parque real se hallara en las afueras de Nueva York y el cinematográfico en un Pittsburgh que parece ser el puerto donde van a encallarse y a agonizar tanto los aprendices de lenguas eslavas como los futuros poetas romántico-trágicos.

James (perfecto Jesse Eisenberg pre *La red social* [2010]) y Em (perfecta Kristen Stewart post-*Crepúsculo* [2008]) se conocen trabajando en Adventureland, un parque de atracciones decadente y cochambroso donde cualquiera de los visitantes puede acabar perdiendo un zapato (con el pie dentro) si no tiene cuidado. Él necesita dinero para irse a estudiar periodismo a Nueva York; ella, que es mayor, ya vive en la ciudad, pero necesita el dinero igualmente para evitar quedarse embarrada en el espantoso hogar paterno, donde una madrastra con peluca no deja de hacerle la vida imposible. En casa de él las cosas no van mucho mejor: el padre afronta su reconversión laboral dándole a la botella y a la madre ha dejado de importarle cuánto quiere a su hijo para empezar a preocuparse por cuánto le cuesta su hijo. Así que ambos, como todos los jóvenes, están solos. Pero ni siquiera se tienen el

uno al otro en exclusividad. Ella está torpemente enamorada del imbécil casado que lleva el mantenimiento del parque (Ryan Reynolds); a él le tira los trastos la chica católica y sexualmente adornada como un árbol de Navidad (Margarita Levieva).

Así, mientras *Adventureland* se mece en el suspense de si estaremos ante un *Breve encuentro* (1945) o ante *Un gran amor* (1989), Mottola va imprimiendo sus imágenes con el mejor lenguaje cinematográfico posible: una magnífica combinación emocional de planos largos (cuando sube el drama) y planos cortos (cuando la comedia es la que manda), donde la sensibilidad del relato se traduce en latidos de la propia cámara (moverse/estarse quieta). El mejor ejemplo lo encontramos cuando los protagonistas se dan el primer beso y Mottola pasa de los planos fijos del interior del coche a ponerse la cámara al hombro para seguir a los protagonistas —con el estatismo para retratar la intensidad romántica creciente; con el movimiento para acelerar la vibración del momento— y atraparlos en un beso que representa al mismo tiempo el mejor momento de tu existencia, el mejor recuerdo de tu pasado y, cuando haya pasado el tiempo necesario, el instante más delicadamente triste de tu vida.

18 AÑOS

Elephant de Gus Van Sant (2003)

El 20 de abril de 1999 los estudiantes Eric Harris, de dieciocho años, y Dylan Klebold, de diecisiete, entraron armados hasta los dientes en la escuela preparatoria de Columbine, de la que eran alumnos de último curso: llevaban una escopeta de corredera (veinticinco disparos), una carabina (noventa y seis disparos), una pistola semiautomática (cincuenta y cinco disparos) y una escopeta recortada de dos cañones (doce disparos), además de múltiples explosivos caseros. A las 11:19 a. m. se inició el tiroteo. Doce estudiantes y un profesor fueron asesinados. Otros veintisiete alumnos resultaron heridos. A las 12:08 p. m. Harris y Klebold se suicidaron, disparándose en la cabeza en la biblioteca de la escuela. Tres años después el cineasta norteamericano Michael Moore realizó el tremendamente popular (y oscarizado) documental *Bowling for Columbine* (2002), en el cual rastreaba las posibles causas de la masacre, mientras no dejaba de preguntarse cómo era posible que unos chicos pudieran hacerse con tal cantidad de armas con tanta facilidad y cómo en el resto del país el debate podía centrarse en estupideces como qué música escuchaban y a qué videojuegos jugaban los jóvenes asesinos.

La cinta de Moore no está nada mal, pero lo que hizo Gus Van Sant fue de otra galaxia. Y es importante entender esto: hasta 2002, año del inicio de su Trilogía de la muerte, conformada por *Gerry* (2002), *Elephant* y *Last Days* (2005) —algunos la llaman tetralogía y le añaden, de forma bastante acertada, *Paranoid Park* (2007)—, Van Sant era un icono del cine *indie* norteamericano que sabía moverse con la cintura de Magic Johnson entre los proyectos rasgadamente personales, esas perlas llamadas *Drugstore Cowboy*

(1989) y *Mi Idaho privado* (1991), y los trabajos de encargo para los grandes estudios, como *Todo por un sueño* (1995) o *El indomable Will Hunting* (1997). Pero la vida de Van Sant cambió el día que descubrió el cine del realizador húngaro Béla Tarr: «Fue exactamente lo que necesitaba ver en ese momento de mi vida». De Tarr hablaré largo y tendido dentro de unos años, así que solo apuntaré que la fascinación de Van Sant por los planos-secuencia de *Armonías de Werckmeister* (2000) y *Sátántangó* (1994), donde el tiempo pasa a convertirse en un ente físico dada la extrema duración de las tomas y la narración parece alcanzar su mínimo nivel dramático al básicamente ser todo planos de seguimiento, acabaría por dar forma a la arquitectura estética de toda su trilogía (o, repito, tetralogía). Lo que más vemos en *Gerry*, *Elephant* y *Last Days* es gente andando. Quizás anden por el desierto, quizás por los pasillos de un instituto, quizás perdidos por el bosque. Pero eso es lo que hacen todos: andar. Concretamente, andar hacia la muerte.

Flashback. En 1989 el cineasta *underground* británico Alan Clarke ya hizo un mediometraje brutal llamado *Elephant* cuyo objeto estético básico era seguir a gente andando en Steadicam y cuyo tema principal era la muerte. Producida por Danny Boyle y filmada en dieciséis milímetros, el elefante en la habitación de Clarke era una película sin diálogos donde se escenifican dieciocho asesinatos en Irlanda del Norte. A veces la cámara seguía al asesino, a veces a la víctima; luego llegaban los tiros y finalmente un plano fijo del cadáver, y se pasaba al siguiente asesinato. A Van Sant se le mezclaron en la cabeza la violencia en crudo del film de Clarke y los *travellings* en arabescos infinitos de Tarr, y acabó por tejer su propio elefante, el de la posesión de armas y las masacres cometidas por adolescentes en los EE. UU., en una de las películas más bellas y demoledoras del nuevo siglo.

Elephant se planificó con jóvenes actores no profesionales conviviendo en comunidad durante semanas antes de empezar a rodar. Van Sant y su operador de cámara Harris Savides ya habían trabajado en *Gerry* el juego extremo de construir una película basada en el movimiento estático: los actores no dejan de moverse, pero dicho movimiento no les lleva a ninguna parte. Aquí no

habría vacío dramático, dado que *Elephant* es una película que narra una tragedia, pero la forma de acercarse a ella pasaría de lo individual —todos los personajes perseguidos por la cámara se presentan a través de intertítulos— a lo colectivo —no conocemos realmente a nadie, pero se dibuja a la perfección ese colectivo existente en toda escuela—, haciendo un parón a media película para que conozcamos (un mínimo) a los asesinos. En términos estrictamente temporales, *Elephant* es una filigrana deliciosa. La primera hora de película se basa en quince minutos de narración real construida a modo de puzle en bucle, destinado a converger en el primer disparo. Luego viene el *flashback* al día anterior a la matanza en casa de los asesinos y, finalmente, llega la matanza, donde la película recoge a todos los personajes presentados anteriormente para enfrentarlos a la barbarie. Lo dije antes: *Elephant*, con esos planos flotantes que son puro deleite esteta, es una cinta de una belleza desbordante, pero su terrorífico tercer acto —donde la brutalidad de los asesinatos se acumula hasta amortiguar la sensibilidad del espectador— también la convierte en un film demoledor. Más si contamos que Van Sant ni siquiera se molesta en darle cierre y deja al asesino jugando al «Pito, pito, gorgorito» con sus próximas víctimas. De ahí el lugar privilegiado de *Elephant* en el cine contemporáneo (Palma de Oro en Cannes incluida): la película de Van Sant es una de sus cumbres éticas y estéticas.

19 AÑOS

La cosa (El enigma de otro mundo) de John Carpenter (*The Thing*, 1982)

En 1982 no había en Hollywood realizador más hawksiano que John Carpenter. Su brutal *Asalto a la comisaría del distrito 13* (1976) era una *exploitation* en toda regla de *Río Bravo* (1959). Su magnífica *1997: Rescate en Nueva York* (1981) vestía de aires *Mad Max* lo que en realidad era un wéstern de rescate, solo que en vez de a John Wayne teníamos a Kurt Russell con parche pirata y en vez de a comanches teníamos a tribus urbanas con mallas, chupas de cuero y la cara pintarrajeada. Los protagonistas de Carpenter son una versión cínica y descreída de los profesionales de Howard Hawks: cumplirán con su deber con eficacia expeditiva, pero no esperes de ellos ningún heroísmo gratuito. Se hace lo que se tiene que hacer porque tampoco es que se pueda hacer otra cosa. Pero más allá incluso de los personajes, el contexto y los aromas wéstern, la filiación hawksiana de Carpenter pasa por el destilado absoluto de una narración que cuenta lo que tiene que contar sin enredarse en zarandajas. Carpenter y Hawks son de los que liman el hueso del relato eliminando toda la grasa y todo el cartílago: su cine es puro hueso y nervio, no sobra ni falta nada y, para colmo, todo está contado de la mejor forma (clásica) posible. Su estilo se basa en la transparencia: lo que importa es la historia narrada y nadie te la va a saber contar como Carpenter o Hawks. Y, pese a todo esto, Universal pareció tantear a todos los directores del NCA antes que a Carpenter para que dirigieran el *remake* de *El enigma de otro mundo* (1951), la película que dirigió Christian Nyby (que fue montador habitual de Hawks), pero cuya autoría siempre se

concede al director de *Río Bravo*.

El inesperado taquillazo de *Alien, el octavo pasajero* (1979) aceleró las cosas: parecía que el público estaba más que preparado para una ciencia ficción sangrienta, con alien inclemente a los mandos. Entre los fans de la película estaba el propio Carpenter, quien estaba convencido de que incluso podía mejorar la escena de la película de Ridley Scott en la que el alien le reventaba el pecho a John Hurt. La suya sería más sorpresiva, más terrorífica, más gore. En Universal acabaron por fiarse del director; al fin y al cabo, *La noche de Halloween* (1978) también había sido un éxito rotundo en taquilla. Por lo que le pasaron el guion que había escrito Bill Lancaster —hijo de Burt Lancaster—, en el que devolvía al alienígena su condición metamórfica, tal y como figuraba en la novela original de John W. Campbell Jr., *Who Goes There?*, que sirvió de base para el film de Nyby. *La cosa* iba a ser una *survival movie* claustrofóbica y lovecraftiana: doce hombres atrapados en una estación científica en la Antártida, sin capacidad alguna de comunicarse con el mundo exterior y que iban a verse atacados por una de las criaturas más letales de toda la historia del cine de terror. Una fiesta absoluta del *body horror* analógico en un film paranoico donde cualquiera podía ser el enemigo y cualquiera podía ser la siguiente víctima. Un miniapocalipsis abordado de manera extremadamente realista, con una criatura que adopta formas inconcebibles y masacra de forma gore y cruenta a sus protagonistas.

A mí siempre me ha costado mucho creer en Dios, pero no me ha costado nada creer en John Carpenter. Es hasta insultante la seriedad y profesionalidad absoluta con la que aborda todas sus películas. ¿Que el villano es un coche demoníaco? Sin problema: *Christine* (1983). ¿Que el demonio va a resurgir de un tanque de líquido fluorescente? Ahí nos tiramos: *El príncipe de las tinieblas* (1987). Desde el minuto cero de todas sus películas, Carpenter marca a fuego (o a hielo, como en *La cosa*) la atmósfera de la misma: música, imágenes, ritmo, personajes, conflicto dramático-terrorífico. Los productores siguieron tocando las narices y no dejaron que el propio Carpenter compusiera el *soundtrack* de la

película. Nada que el director no pudiera solucionar fichando a Ennio Morricone, quien hizo un *score* tan brillante (joder, es Morricone) que Tarantino llegó a usar los descartes para la oscarizada banda sonora de *Los odiosos ocho* (2015). Los ejecutivos querían, además, una superestrella como protagonista (Nick Nolte, Jeff Bridges), pero Carpenter ahí se puso firme: John Ford tenía a John Wayne, Akira Kurosawa a Toshiro Mifune, Ingmar Bergman a Max von Sydow. Carpenter tenía a Kurt Russell y él —y solo él— iba a ser su R. J. MacReady.

El toque de genio de *La cosa* iba a ser, precisamente, la dichosa cosa. Esa criatura anamórfica y multiforme que el maestro del maquillaje y los efectos especiales Rob Bottin iba a construir a base de esculturas, marionetas, animatrónica, látex, vísceras, plástico, chicle, fuego y hemoglobina a cascoporro. El resultado es increíble. *La cosa* es una muestra de horror cósmico que desafía a todo el cine de terror que se había visto antes, así como a todo el que se vería después. Carpenter tensa el suspense hasta la asfixia —por ejemplo, en la imborrable secuencia de los análisis de sangre — para luego hacerlo explotar en un festival de carne mutada y mutilada —cada vez que la cosa hace acto de presencia—, que aboca al espectador al fascinante espectáculo del horror puro.

Y aunque parezca increíble, *La cosa* fue un fracaso. Tuvo que competir en cartelera con *E.T., el extraterrestre* (1982), que se había estrenado dos semanas antes, y con *Blade Runner* (1982), que se estrenó el mismo día. El público le dio la espalda. La crítica la maltrató. El mismísimo Christian Nyby dijo «si hubiera querido ver una carnicería, me habría ido a un matadero». Universal canceló la franquicia prevista. A Morricone le dieron el Razzie a peor banda sonora del año. Hoy en día ya nadie le discute a *La cosa* nada de nada pero, aun así, permitidme dejarlo por escrito: *La cosa* es la mejor película de terror de la historia del cine. En febrero de 2022 proyecté la película de Carpenter en un cine de Madrid con todo el aforo vendido. Más de trescientos jóvenes llenaban la sala y tensaban el silencio de la proyección para acabar estallando en aullidos apagados de horror en los momentos más tremendos de la película. Así me sentí yo cuando la vi con diecinueve años. Así se

sentían ellos en ese momento, cuarenta años después de su estreno.

20 años

Retrato de una mujer en llamas de Céline Sciamma (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019)

Las historias de amor cuando uno tiene veinte años o salen extraordinariamente bien o acaban terriblemente mal. También cuando tienes setenta, claro. El amor duele y eso no hay Dios que lo evite. Ni siquiera el cinematográfico. Pero lo que sí ha hecho el cine y muy bien ha sido captar esa esencia, colmada de belleza pero regada en tragedia, que son los amores imposibles. Cuando uno ve una película siempre hace un pacto íntimo con la misma: creerse todo lo que te va a contar como si ello fuera verdad (que no real; eso es otra historia). Por lo tanto, es el deber de los cineastas el intentar que esa verdad le llegue de la forma más pura al espectador. Sin trampas, sin subterfugios, sin excesos, sin paja ni grasa. La escritora y directora francesa Céline Sciamma es una de las creadoras modernas más importantes que ha dado el cine precisamente por ello: muy poca gente ha sido capaz de crear imágenes donde la esencia de la emoción retratada llega al espectador en un grado de pureza tan absoluto que uno poco puede hacer más que rendirse a sus escenas y dejarse barrer por las emociones que le desbordan. Historias de amor que te agarran el corazón y te lo destrozan sin compasión ha habido unas cuantas a lo largo de la historia del cine. Y cuando lo hacen tan bien como *Retrato de una mujer en llamas*, entonces las llamamos obras maestras. Por citar las primeras cinco que me vienen a la cabeza: *Breve encuentro* (1945) de David Lean, *Carta de una desconocida* (1948) de Max Ophüls, *La edad de la inocencia* (1993) de Martin Scorsese, *Los puentes de Madison* (1995) de Clint Eastwood,

Deseando amar (2000) de Wong Kar-Wai.

Como todas las películas citadas, *Retrato de una mujer en llamas* —cuarto largometraje de Sciamma como directora— retrata el proceso de enamoramiento de una pareja condenada a la fatalidad desde su mismo arranque. Estamos en la Bretaña del siglo XVIII. Marianne (Noémie Merlant), una joven pintora, recibe el encargo de realizar un retrato matrimonial de Héloïse (Adèle Haenel), a quien su madre ha programado un matrimonio concertado. El retrato estaba pensado en un principio para celebrar el matrimonio de su hermana, pero esta decidió librarse de él por la vía radical: antes muerta que casada sin amor. La retratada no debe saber que la están retratando, así que la retratista deberá pasar mucho tiempo con ella, observándola, midiéndola, capturándola en su mente, para luego en soledad tratar de reproducir sus rasgos en el lienzo. Por eso esta es una película sobre la mirada, sobre cómo una mira a la otra y cómo la otra, sin miedo alguno, le devuelve la mirada. Céline Sciamma logra algo tan difícil que, cuando suena el arpegio correcto, se te estremece hasta el último centímetro del cuerpo: retrata el proceso de enamorarse de otra persona y de que esa persona, al mismo tiempo, se enamore también de ti. Y lo hace, claro, con miradas, con pasión comedida, con momentos de turbidez y estupor —maravilloso el instante en el que pintora y modelo se definen a partir de sus tics involuntarios—, atrapando en el plano, muchas veces sin cortes, fragmentos a lo Bresson de manos que se rozan, agarran y sueltan, con miradas que se mantienen y parecen prenderse como ese vestido que coge fuego mientras un coro de chavalas canta «Fugere non possum», latín para «no puedo escapar».

Enamorarse parece un juego de niñas, pero ay de las niñas que se enamoran perdidamente cuando la vida tiene otros planes pensados para ellas. Ahí, *Retrato de una mujer en llamas* pinza a la perfección con otras películas simétricas en su tiempo: la danza juvenil del deseo carnal y emocional que es *La vida de Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche y la sublimación del melodrama maduro *sirkiano* que cristaliza en *Carol* (2015) de Todd Haynes. Pero la

película de Sciamma es algo más que la representación de un amor desde que nace hasta que se deshace. *Retrato de una mujer en llamas* es también la ejecución estética de cómo se recuerda ese amor. Prácticamente toda la película es un *flashback* (un recuerdo) que nace de un lienzo en blanco en el que el carboncillo está a punto de trazar sus primeras líneas negras para luego ir construyendo la historia desde la memoria, con pocos diálogos (y todos de mujeres: aquí los hombres sobran), que además parecen estar inventándose sobre la marcha. Normal que moviéndonos en el territorio del sueño se nos cuele el fantástico por las costuras. El mito de Orfeo y Eurídice toma cuerpo fantasmático en la película, recordándonos que incluso el amor más bestia —aquel que nos lleva al inframundo para recuperar a nuestra persona amada— también puede fracasar —por nuestra propia torpeza al girar la cabeza antes de tiempo—. Así, Héloïse se desvanece delante de Marianne, engullida por una oscuridad que por terminante que parezca no podrá jamás vencer al recuerdo. Y sé que es triste aferrarse a la remembranza cuando esta es lo único que queda de un amor perdido. Por eso puede que Sciamma decida en el último plano de la película permitir que Marianne vea por «primera última vez» a Héloïse, siendo bañada por *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, precisamente la melodía que esta le enseñó al piano cuando aún jugaban a enamorarse. Héloïse rompe a llorar en plano fijo y, con ella, todos nosotros también.

21 AÑOS

El hombre de la cámara de Dziga Vértov (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929)

Llevo leyendo y escribiendo sobre películas desde que tenía doce años, pero puedo asegurar, sin ninguna duda, que el grueso de mi educación cinematográfica se gestó entre los dieciocho y los veintitrés años (los años universitarios, claro). De igual forma que hay un momento en la vida en el que debes arremangarte y meterle mano a Fiódor M. Dostoievski, Marcel Proust, Virginia Woolf y Roberto Bolaño, lo mismo tienes que hacer con el cine y sus vanguardias. Andréi Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Chantal Akerman, Kenji Mizoguchi, Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder... Cuanto más tarde los metas en tu vida, más te costará hacer de ella un sitio mejor. A los grandes cineastas no hay que tenerles miedo, al contrario: hay que tenerles como amigos. Y si bien es cierto que la experiencia vital de cada uno cambia en función de la edad —no es lo mismo ver a John Cassavetes a los veinte que a los cuarenta—, nuestra relación íntima e irremplazable con el cine siempre se verá recompensada al adentrarse en esos mundos en principio tan ajenos, aunque a la postre tan cercanos que el visionado de dichas películas ya nos acompañará el resto de nuestra vida como pequeños hitos. Tener veinte años es la hostia: es el momento exacto en el que se equilibran las ganas de hacer cosas con tener el tiempo necesario para hacerlas.

Los años veinte del siglo pasado también fueron la caña. El cine ya no andaba en pañales, sino que estaba innovando a lo bestia tanto con las historias que contaba con cómo las narraba.

Hace cien años exactos, cineastas de todo el mundo hicieron del arte cinematográfico pura vanguardia: el *slapstick* norteamericano, el expresionismo alemán, el impresionismo francés, el naturalismo escandinavo, el surrealismo, el cine abstracto y el montaje psicológico soviético (también conocido como efecto Kuleshov). Entre estos últimos se encontraba Denis Abramovich Kaufman, que pronto (y atraído por el futurismo) se cambiaría el nombre por el de Dziga Vértov («Gira, peonza» en ucranio). Hoy es difícil de creer, pero durante muchos años el nombre de Vértov se hallaba enterrado bajo el peso de sus cineastas coetáneos: Kuleshov, Pudovkin, Dovzhenko y Eisenstein. De hecho, el propio director de *El acorazado Potemkin* (1925) se refirió a la labor de Vértov como «puro trabajo de cámara sin sentido», al alejarse del «montaje de atracciones» que él mismo había acuñado (en los años veinte se publicaban manifiestos estéticos cada fin de semana). Lo cierto es que Vértov tenía su propia teoría cinematográfica: la del Cine-Ojo (Kinoki), donde buscaba conseguir la objetividad máxima de las imágenes retratadas, renegando del uso de guion, actores o decorados y privilegiando el montaje por encima de la puesta en escena. Para Vértov, la cámara veía mejor que el ojo humano. Y su cine (documental) era pura visceralidad poética: no existía regla formal, temporal o lógica a seguir. Si acaso, un propósito político: utilizar la cámara para retratar la lucha de clases y ver y mostrar el mundo desde la revolución proletaria (y que les den a los burgueses).

El hombre de la cámara se rodó a lo largo de tres años en las ciudades de Odessa, Moscú y Kiev, sin guion, sin actores, sin decorados. Los años veinte eran también la época de las sinfonías urbanas —*Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, *París que duerme* (1925) de René Clair, *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo—, de las que la película de Vértov sería la representación más absoluta. El cineasta era un tercio científico, un tercio artista y un tercio prestidigitador, y en su obra se aprecia tanto el futurismo de Boccioni como el cubismo de Picasso, además de unas ganas tremendas de darle una patada al cine melodramático, del que aseguraba que era el opio del pueblo. *El*

hombre de la cámara es ensayo, teoría y praxis cinematográfica. En ella se usan todos los elementos que poseía el cine para poder expresarse: exposición doble, cámara rápida, pantalla partida, pantalla múltiple, fotogramas congelados, cámara lenta, plano holandés, *travelling*, barrido, metraje representado en inversión, animación en *stop-motion*, todo tipo de trampantojos visuales. Era Griffith más Méliès más Murnau más Eisenstein (aunque tanto este como el aparato comunista se molestaran, asegurando que a Vértov le importaba más la forma que el fondo). Y todo ello en una película rapidísima —de hecho, cuatro veces más rápida (más de mil setecientos planos la componen) que las películas de su época —, que hace un uso ultramoderno del metalenguaje cinematográfico. En *El hombre de la cámara* un hombre con una cámara sigue a un hombre con una cámara; vemos a los espectadores de una sala de cine ver la película que estamos viendo nosotros mismos; vemos a una montadora (en la imagen más increíble de la película) cortar, ordenar y pegar rollos de celuloide que, inmediatamente, se proyectan en nuestra pantalla. Igualmente, las rimas por montaje son deslumbrantes: nacimiento de un bebé / funeral por un difunto; mujer poniéndose una enagua / cámara a la que cambian la lente; borracho tirado en el suelo / cámara que filma al borracho tirado en el suelo. Vértov tenía razón: la cámara es mucho mejor que el ojo humano. Seguramente por eso la retrata en plano detalle, y en el mismo reflejo de su lente podemos ver la cámara que la está grabando. El cineasta hace al mismo tiempo película, crítica y autocrítica y, como dijo David Bordwell, «no es solo una parte esencial de la vida, sino que muestra un camino para trascender nuestra visión de esta».

22 AÑOS

Bajo el peso de la ley de Jim Jarmusch (*Down by Law*, 1986)

En la vida hay películas que se alinean para golpearte en el momento exacto. Cada persona es distinta, cada película es diferente, pero cuando la combinación cinéfilo-existencial cuadra, vaya, no hay cosa que se le compare. Con veintidós años yo ya había visto películas de Jim Jarmusch. *Dead Man* (1995) era un sueño de William Blake viviendo un wéstern narcotizado por los *riffs* de Neil Young y la fotografía en blanco y negro de Robby Muller. *Noche en la tierra* (1991) escondía su poesía bajo mitología cinematográfica descarada (Cassavetes, Kaurismäki) y te hacía creer que la Tierra no era un lugar real, sino la suma de unos cuentos contados por unos amigos una noche cualquiera, encerrados en una taberna de Lavapiés (Madrid) o del barrio chino (Barcelona). Pero fue a los veintidós cuando vi *Bajo el peso de la ley*, en un glorioso treinta y cinco milímetros, en el desaparecido Cine Méliès. Fue en una sesión doble junto con *Extraños en el paraíso* (1984), segundo largometraje del cineasta de eterno tupé blanco. El tortazo de felicidad que me llevé aún me cosquillea de tanto en tanto.

El cine de Jim Jarmusch podría parecerse a muchas cosas, pero, en realidad, solo se parece a sí mismo. Para él, el arte cinematográfico bebe tanto de las películas de Sam Fuller y Robert Bresson como de la poesía de Walt Whitman y del punk de The Clash. Jarmusch no cree en la acción argumental, dado que lo suyo son los intersticios, los recodos dramáticos, allá donde aparentemente no pasa nada y, sin embargo, pasamos la mayor

parte del tiempo. Al director de *Paterson* (2016) no le interesa casi nada la realidad: lo suyo es moverse (o quedarse quieto) en un espacio mental estrictamente artístico, donde es más sencillo que la poesía pueda surgir encapsulada en miradas, gestos y extraños momentos de comunión vividos por esos protagonistas que acumulan tantas derrotas en su haber que ya ni siquiera saben a qué demonios puede saber una victoria. De ahí que el deleite surja de algo tan sencillo como ver andar a Tom Waits bajo la noche de Nueva Orleans, en una esquina cochambrosa que parece surgida de una pintura de Edward Hopper. O (de nuevo) a Tom Waits improvisando en una celda angosta un parte meteorológico como en sus tiempos de DJ radiofónico, a petición de su compañero preso, un John Laurie con rostro de cura rural. La epifanía bressoniana es tan mínima que parece inexistente: pero ahí está, en la voz ronca del músico de Pomona mientras cuenta cómo la presión barométrica está bajando a la vez que las nubes se van amontonando unas encima de otras.

Bajo el peso de la ley es cine negro de la misma forma que *Solo los amantes sobreviven* (2013) es cine de vampiros o *Dead Man* es un wéstern: distintos trajes para contar una misma historia o, mejor dicho, una misma ausencia de historia. Jarmusch mantiene la iconografía básica del género para luego desnudarlo de toda acción reconocible. Hay cadáveres en maleteros, pero nadie sabe ni quién demonios son ni cómo han llegado hasta ahí. Hay aparatosas fugas de prisión, pero no vemos nada de ellas: pasamos de la conversación entre los presos sobre la posibilidad de la misma a verlos correr libres por el alcantarillado. No sabremos nada de los protagonistas después de lo sucedido; al fin y al cabo, tampoco es que supiéramos mucho de ellos antes de que todo empezara. Porque *Bajo el peso de la ley*, como todo el cine de Jarmusch, principalmente es una película sobre cómo perder el tiempo con el mejor estilo posible.

Y aun así es divertidísima. Porque a Jarmusch le gustará deshuesar a los géneros de todo nervio y cartílago adherido al relato, pero aún le gusta más plagarlo todo de un humor absurdo delicioso, sostenido por la ironía de colocar a personajes serios en

situaciones estrambóticas. En *Bajo el peso de la ley* los personajes de Waits y Laurie —tipos secos y duros como sus nombres, Zack y Jack— están encerrados en una celda por crímenes que no han cometido. Junto a ellos va a parar Roberto (Roberto Benigni), todo candidez, todo amor, todo humor superlativo, aunque él sí es culpable de asesinar a un hombre tras dejarlo seco de un certero lanzamiento con la bola 8 del billar. El contraste no puede ser más abrupto; tampoco más armónico: dos arquetipos del cine negro de Don Siegel obligados a compartir escasos metros cuadrados con un *Looney Tune* que solo chapurrea unas pocas palabras en inglés. Normal que te tronches.

La belleza de las imágenes en blanco y negro capturadas por Jarmusch y Müller en *Bajo el peso de la ley* extrae su fuerza de algo que parece obvio, pero que no tantos cineastas saben hacer: poner la cámara en el sitio justo. Porque Jarmusch no es que maneje muchos elementos en el encuadre, sino que los pone en su lugar adecuado. Así, las imágenes —ya sean en movimiento (en los *travellings* de izquierda a derecha al arranque de la película) o en planos fijos (que son la inmensa mayoría)— van calando en ti hasta que te desarman por completo. Al final de la película, de nuevo en plano fijo, Roberto baila con Nicoletta (Nicoletta Braschi) cerca del foco mientras al fondo de la imagen vemos a Jack y Zack mirándolos sonrientes. Es un plano-emblema de la filmografía de Jarmusch. Que, si te sacude en el momento justo, te hará fiel a su cine para el resto de los días.

23 AÑOS

Ichi the killer de Takashi Miike (*Koroshiya 1*, 2001)

Si la ultraviolencia desmadrada, cachonda y amoral fuera un arte, *Ichi the killer* sería *La Gioconda* del cine. Es cierto, películas salvajes ha habido siempre: desde la adaptación de Sade filtrada bajo una necrótica crítica al fascismo a cargo de Pier Paolo Pasolini en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), pasando por los *rape & revenge* de los años setenta con títulos tan bestias como *Thriller – A Cruel Picture* (1973) de Bo Arne Vibenius o *La última casa a la izquierda* (1972) de Wes Craven, hasta llegar al conocido como «nuevo extremismo francés» de los 2000 con títulos como *Martyrs* (2008) de Pascal Laugier o *Al interior* (2007) de Alexandre Bustillo y Julien Maury, aunque su película-emblema bien podría ser *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé.

Pero Takashi Miike es otra mandanga bien diferente. Cineasta japonés estajanovista (cuando cumplió sesenta años llevaba más de ciento diez películas realizadas), era amante de los relatos cerriles de género impío: películas de samuráis (chambara), fantástico (kaidan-eiga), *noir* (yakuza-eiga), cine de monstruos (yokai films), terror (j-horror), etcétera. Además, era un reconocido admirador del cine de David Lynch y Quentin Tarantino, con el que llegó a colaborar en *Sukiyaki Western Django* (2007). Si Miike se hizo un nombre entre los fans acérrimos del fantástico fue por su capacidad de llevar la violencia conocida un par de pasos más lejos de lo que nadie se había atrevido nunca. Su primer gran *hit* internacional, la aterradora *Audition* (1999), alcanzaba su cenit con una sesión de tortura a cargo de una jovencísima asesina armada con agujas larguísimas, en una de las secuencias ya icónicas de la historia del cine de terror moderno: *kiri-kiri-kiri-kiri*.

En 2001 Miike estrenó la friolera de ocho largometrajes. ¡Ocho! Y, entre ellos, hay algunas de las mejores películas de su carrera: *Visitor Q*, *La felicidad de los Katakuri*, *Family* y, claro, *Ichi the killer*. Adaptación del violentísimo manga homónimo de Hideo Yamamoto (otro que tal baila en cuestión de pulir los detalles gráficos más bestias posibles) a cargo de Sakichi Sato —a quien la gente recordará por hacer de Charlie Brown en *Kill Bill Vol. 1* (2003)—, la película de Miike cristalizaba en un pandemónium gore y ultraviolento capaz de quemar cejas y pestañas a cualquiera que se atreviera a asomarse a tal descalabro de palizas, mutilaciones, torturas inhumanas y, en definitiva, el arte de convertir el asesinato más inclemente en un retruécano con el que resulta muy difícil no morirse de risa.

En *Ichi the killer* no hay héroes ni villanos: todos los protagonistas son imbéciles de cabo a rabo y el noventa por ciento de ellos son además psicópatas malnacidos. El supuesto héroe de la historia, Ichi (Nao Ômori), es un sadomasoquista con el cerebro hecho un cacao que al mismo tiempo que se excita viendo y propinando violencia extrema no puede evitar sentirse culpable: por eso cuando asesina disparatadamente a sus enemigos (hombres, mujeres, niños) con las cuchillas que lleva en sus talones no puede parar de llorar y gritar. Su antagonista, Kakihara (un enorme Tadanobu Asano), es una especie de Joker yakuza, con las comisuras de la boca cortadas de forma que su sonrisa le llegue hasta las orejas, capaz de colgar en el aire a un pobre desgraciado con ganchos agarrados a su espalda, tirarle encima aceite hirviendo y luego practicar el noble arte de clavarle en la cara afiladísimos palillos japoneses de acero.

Takashi Miike no concede indulgencia alguna ni a sus protagonistas ni al espectador. Pero sí muchas risas macabras. Esta película no podría verse ni a mil kilómetros de distancia si tuviera una aproximación realista al *horror vacui* de sus desmadrados crímenes. Pero *Ichi the killer* está planteada como una comedia bárbara; joder, si los títulos de crédito surgen del esperma eyaculado por Ichi tras excitarse viendo cómo un yakuza le pega a una prostituta. Eso no significa, claro, que esta sea una película

para todos los públicos. En absoluto. Esta es una película para un público exquisito capaz de llorar y gritar (como Ichi) de risa ante la carnicería más burra que yo haya visto en una gran pantalla. Y es que además lo recuerdo a la perfección: Festival de Sitges, año 2002, Cine Retiro. Allí, seiscientos energúmenos como el que firma esto aullamos y aplaudimos cada acto de barbarie de *Ichi the killer* en una de las sesiones más emblemáticas que yo recuerde del festival. No sé el resto, pero yo tenía veintitrés años.

24 AÑOS

Cleo de 5 a 7 de Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1962)

Cuenta la leyenda que Agnès Varda, mientras estaba preparando *Lions Love* (1969), visitó The Factory para reunirse con Andy Warhol. Su película experimental iba a jugar con la imagen de la era *hippy* mientras volcaba imágenes abstractas que igual representaban cuadros de Magritte como momentos espontáneos de caos que filmaría simultáneamente con tres cámaras de treinta y cinco milímetros. La película contaba ya con la participación de la cineasta experimental Shirley Clarke, pero aún necesitaba actrices-icono del *hippismo* y es ahí donde Warhol podía proporcionarle los contactos adecuados. El artista de pelo blanco recibió a Varda encantado: era admirador absoluto tanto de la *nouvelle vague* como de Jacques Demy (marido de Varda) como, claro, de la propia cineasta, de quien aseguraba que su película *Cleo de 5 a 7* era una obra maestra. Un fan de la abstracción y la provocación como Warhol, que en *Sleep* (1964) había filmado durmiendo durante cinco horas a una pareja y que en *Empire* (1964) había rodado sin cortes durante ocho horas el Empire State Building, no pudo evitar decirle a Varda: «Claro que yo la habría rodado de 5:00 a 7:00 exactamente».

Pero Warhol se equivocaba porque Warhol a veces tenía gracia y otras veces no decía más que chorradas, mientras que Varda en vida y obra siempre pareció encontrar aquello que buscaba. En *Cleo de 5 a 7* Agnès Varda sigue los pasos de Cleo (Corinne Marchand), una joven cantante y modelo que está a la espera de saber los resultados de unos análisis que le dirán si tiene cáncer o no. Varda tenía dos objetivos claros: hacer coincidir el tiempo interno del relato (el cinematográfico) con el externo (el

real), de 5:00 a 6:30, y aplicar en él las técnicas del cine documental al mismo tiempo que vehicular la ficción narrativa de la obra. El productor le había dicho que no tendrían mucho dinero y que, a ser posible, hiciera algo como lo que había hecho Jean-Luc Godard en *Al final de la escapada* (1960). Al reducir el tiempo total de la obra a solo un par de horas el presupuesto se había ajustado muchísimo: no hacía falta buscar muchas localizaciones ni usar muchos actores ni buscar vestuario extra. Y a Godard no hacía falta mentárselo: Varda lo conocía a la perfección y había rodado un cortometraje el año anterior con él y su entonces pareja Anna Karina llamado *Les fiancés du pont Mac Donald o Méfiez-vous des lunettes noires* (1961). El corto aparecería dentro de la película cuando Cloe acude a un cine con la amiga que trata de animarla en vano.

Pero hay mucho más. A Agnès Varda no se le podía pedir que hiciera una película «como Godard» porque ella no solo formó parte activa de la *nouvelle vague*, ojo, siendo la única mujer (y la única feminista) en un grupúsculo de egos masculinos notables —Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol, Rohmer, etcétera—, sino que además fue precursora del movimiento con una película que se adelantó cinco años a las obras de sus colegas: *La Pointe Courte* (1955). En dicho film Varda cuadra dos estéticas para las dos narraciones que presenta, siguiendo el patrón de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner. En una estaba inventando buena parte de la estética que sería el sello de la *nouvelle vague* y en otra era mucho más cercana al neorrealismo italiano «sin que nunca hubiera visto una película del mismo», dice una simpatiquísima Varda en *Varda por Agnès* (2019). Así que la cineasta no tenía mucho que aprender de Godard y sí, por ejemplo, de Alain Resnais, que fue el montador de esta primera película.

Cleo de 5 a 7 es una de las películas-monumento de la *nouvelle vague* y, precisamente, lo que menos me interesa de ella son ciertos tics estéticos de la misma: repeticiones, barridos de cámara, aceleraciones. Creo que es mucho más potente esa mirada documental que atrapa el París de los sesenta de una forma directa y sin trucos de ningún tipo. Ver andar a Cleo por las calles de París

entre escaparates, bares, gente común que o bien se queda mirando a la actriz o bien directamente a la cámara y gente extraordinaria que se zampa unas ranas vivas para alegría del respetable. La agonía de Cleo se exacerba por una multitud de señales mortuorias que la van golpeando a medida que avanza el tictac de los muchos relojes que también se ven en la película. Ficción y realidad, mentira y verdad, representación y naturaleza urbana. La película encapsula el tiempo en capítulos señalados en pantalla: «*Chapitre* iv. *ANGÈLE de 17h.18 à 17h.25*». Pero ni por esas *Cleo de 5 a 7* es agónica: como mucho sería una película hipocondríaca. Varda construye una película de pura luz, quizás sea por todos esos espejos y reflejos, quizás porque no hay nada más bonito (ni más propio de la *nouvelle vague*) que ver a alguien moverse, en coche o a pie, por las calles de París mientras suena la música de Michel Legrand (que se lo digan a Jacques Rozier y su *Adieu Philippine*, rodada el mismo año que la película de Varda).

En 2017 Agnès Varda trató de reunirse con Jean-Luc Godard para que apareciera en su película *Caras y lugares*. El cineasta francés le dio plantón y la directora, visiblemente afectada, le llamó «rata» a cámara: «Te quiero. Pero eres una rata». ¿Por qué hizo tal cosa Godard? La hija de Varda, Rosalie, se lo explicó a Carlos Reviriego en una entrevista: «Jean-Luc sabía que, si aparecía en la última secuencia de la película, le robaría la película entera. Dejaría de ser la última película de mi madre para convertirse en la última aparición de Godard». Varda, Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol, Rivette, Rohmer, Demy, Rozier. Tenían poco más de veinte años cuando cambiaron la historia del cine. Ahora todos yacen ya muertos. Yo tuve la enorme suerte de poder estar con algunos de ellos. Y guardo bien a salvo en mi corazón el paseo que me di junto a Agnès en San Sebastián el año que el festival le dio una Concha de Oro honorífica. ¡Qué mujer tan increíble!

25 AÑOS

La red social de David Fincher (*The Social Network*, 2010)

La red social se abre con una joven pareja discutiendo en el interior de un bar. Él, Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg), habla en múltiples direcciones apuntalando un trastorno obsesivo compulsivo que no resta un ápice ni de brillantez ni de insolencia a lo que dice; ella, Erica Albright (Rooney Mara), trata de seguirle el ritmo —«a veces dices dos cosas a la vez y no estoy segura de a cuál debo prestar atención»— reprimiendo las ganas de darle un bofetón cada vez que escupe una imprecación. Inaudito: no solo comparten un mismo espacio cercano, sino que se ven, se tocan, se aguantan. Aunque a duras penas: después de que él le recrimine ir a la Universidad Pública de Boston, ella le manda a hacer gárgaras, a freír espárragos..., a la mierda, vaya.

La red social se cierra con Mark Zuckerberg completamente solo en el despacho de sus abogados después de que su último amigo haya abandonado la sala tras demandarle por seiscientos millones de dólares. Tiene el ordenador abierto y está mirando la página de Facebook de Erica. Le pide amistad y espera. Refresca la página. Refresca la página. Vuelve a refrescar la página. Entre el minuto cero y el minuto ciento veinte el mundo ha cambiado radicalmente. Antes nos conocíamos en los bares, ahora nos filtramos a través de las redes sociales. Antes la amistad implicaba un intrincado conjunto de emociones a ir delineando, limando y puliendo con los años. Ahora la amistad significa hacer clic. El futuro (ya presente) no nos ha traído ni coches voladores ni viajes temporales ni máquinas que curen todas las enfermedades con un simple escaneado. Pero lo que sí nos ha traído es una nueva forma de comunicarnos sin tampoco tener que dejarnos la piel en ello.

Antes teníamos un puñado de amigos, ahora podemos tener millones (Mark Zuckerberg en 2017 tenía dos billones de amigos en Facebook). Nunca habíamos estado tan en contacto con nuestro alrededor y, por supuesto, nunca habíamos estado tan solos. Es uno de los grandes fracasos del mundo interconectado en el que vivimos: pudiendo estar intercambiando experiencias enriquecedoras con gente que vive más allá de lo que nuestro propio conocimiento concibe, lo que hacemos es insultarnos los unos a los otros, descargarnos películas y series por Torrent y compartir memes de Nicolas Cage o de Julio Iglesias (muy a favor de los memes de uno y de otro). Tiene gracia cómo Mark Zuckerberg no consiguió ser uno de nosotros: lo que hizo fue convertir a todo el mundo en alguien como él. Vuelve a apretar la tecla F5.

La universidad de 2003, año en el que transcurre la película escrita por Aaron Sorkin y dirigida por David Fincher, no tiene tampoco mucho que ver con la universidad americana que el cine nos había enseñado hasta entonces. Los jóvenes de *Desmadre a la americana* (1978), *Aquellas juergas universitarias* (2003), *Las reglas del juego* (2002), *La revancha de los novatos* (1984), *Regreso a la escuela* (1986)... básicamente solo querían una cosa (ya-tú-sabes) y no era precisamente aprobar las asignaturas. El capitalismo aupado por las nuevas tecnologías había calado fuerte en los *millennials* y todos querían crear una *start-up* que los hiciera multimillonarios de la forma más rápida y cómoda posible (¿y quién no?). A Mark Zuckerberg le rompió el corazón Erica Albright, así que se encerró en su habitación, la puso a caer de un burro en su blog y luego creó Facebook.

Desde que empieza hasta que acaba *La red social* vemos a Mark pisotear tanto a quien cree que puede medirse con él —la humillación de los gemelos Winklevoss (Armie Hammer por partida doble digital) es casi el *running gag* de la película— como a sus propios amigos, caso del cofundador de Facebook Eduardo Saverin (Andrew Garfield), cuya defenestración empresarial es el verdadero clímax dramático del film. Pero la construcción de este viaje hacia la soledad rodeada de efímeros amigos virtuales no se

parece en nada a las tradicionales películas de Hollywood donde un joven idealista pierde sus principios al obsesionarse con el triunfo (fama, sexo, dinero). En absoluto. Ya hemos dicho que el protagonista carecía de ideales. En realidad, la genialidad de *La red social* estriba en lo excitante y desolador que es ver cómo Mark Zuckerberg se sale con la suya sin tampoco mostrar demasiado interés en ello. Porque para Zuckerberg el resto de los humanos somos todos idiotas.

En el fondo, lo que nos cuenta *La red social* va mucho más allá de cómo un joven con un cerebro privilegiado y las habilidades sociales de una jeringuilla usada inventó una de las puertas al futuro de la comunicación. Lo realmente importante tanto para Sorkin como para Fincher es retratar el proceso de automutilación social que su protagonista atraviesa para poder lograr sus objetivos. No trata sobre perder el alma o sobre vender tus principios morales, porque jamás queda claro que Zuckerberg tuviera ninguna de las dos cosas: él es el mismo imbécil al principio y al final de la historia. Y lo fascinante de *La red social* es que prácticamente te obliga a simpatizar tanto con su genio como con su impasibilidad y su arrogancia desmedida. Hay ahí una adoración del monstruo a la que se entregan en invencible triunvirato artístico las frases lapidarias escritas por Sorkin, la cinética cinematográfica abocada a la atracción por el abismo de Fincher y el desparpajo a la hora de disparar líneas de un Jesse Eisenberg histórico. Añade a la ecuación la fascinante banda sonora de Trent Reznor y Atticus Ross y ya tienes el *Ciudadano Kane* (1941) de nuestro tiempo (Joan Pons escribió que era más *Eva al desnudo* [1950]: la comparación me parece igual de válida).

26 AÑOS

Haz lo que debas de Spike Lee (*Do the Right Thing*, 1989)

Ya lo rapea Chuck D en «Fight the Power», tema escrito por Public Enemy explícitamente para *Haz lo que debas* a petición del propio Spike Lee: «*'Cause I'm Black and I'm proud / I'm ready and hyped plus I'm amped / Most of my heroes don't appear on no stamps / Sample a look back you look and find / Nothing but rednecks for 400 years if you check*» («Porque soy negro y estoy orgulloso, / estoy listo y emocionado, y además estoy amplificado. / La mayoría de mis héroes no aparecen en ningún sello. / Echa un vistazo hacia atrás y te darás cuenta: / no hay más que paletos blancos durante cuatrocientos años, chequéalo»). Es exactamente de lo que se queja Buggin Out (Giancarlo Esposito) en la película: ¿por qué no puede poner Sal (Danny Aiello) a un hombre negro en la «galería de la fama» que decora la pared de su pizzería? Y qué que Sal sea italoamericano y por eso le guste colgar fotos de Sinatra, Loren, Pacino y De Niro. Pero en la pizzería Sal's Famous solo entra gente negra a comer pizza, joder, está en el maldito centro de Brooklyn, en el barrio de Bedford-Stuyvesant. Así que no le costaría nada poner una foto de Martin Luther King o de Malcolm X.

La queja de Buggin Out es un mero catalizador. El odio racial anda agitado en Brooklyn en el día más caluroso del año. Por más que el DJ predicador míster Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) trate de suavizar los ánimos pinchando *funky* y salsa (también se debe a su público puertorriqueño), lo que bate cabezas es el hiphop que atrona desde el *loraco* de Radio Raheem (Bill Nunn), imponente conciencia andante que parafrasea al falso párroco asesino de *La noche del cazador* (1955), no sea que el calor abrase los ánimos y el odio acabe por ganar al amor. Pero no parece que

el odio lleve las de perder: no solo hace mucho calor atendiendo al sudor de los protagonistas, también la cosa está que arde en los colores elegidos por el director de fotografía Ernest R. Dickerson para la película —rojos, amarillos, ámbar; nada de verdes o azules —, así como en la infinidad de planos aberrantes (con el eje inclinado que desestabiliza la imagen volviéndola inestable, incómoda) que llegamos a contemplar. Las referencias son explícitas. Dickerson se inspiró en los vívidos colores de las películas de Michael Powell y Emeric Pressburger —*Narciso negro* (1947), *Las zapatillas rojas* (1948)— y en las angulaciones que Jack Cardiff impuso en el rodaje de *El tercer hombre* (1949). Antes de que se cambiara el título a *Haz lo que debas*, la película se llamaba *Heatwave* (*Ola de calor*).

Era el tercer largometraje del realizador afroamericano Spike Lee y se presentó en la competición oficial de Cannes de 1989. Lee había escrito el guion en dos semanas con dos hechos clave en mente: el asesinato de Michael Griffith en una pizzería de Howard Beach (Queens) en 1986 y el secuestro, violación y paliza de Tamara Brawley en 1987, cuando solo tenía quince años. Ambos eran negros; sus agresores, blancos. Del mismo color que todos los críticos que protestaron contra la película porque consideraban que esta podía llegar a incitar disturbios en las calles. Pero los disturbios no los crean las películas: los crea el odio racista. El 3 de marzo de 1991 cuatro policías propinaron una paliza demencial a un joven negro indefenso y ya esposado. Se llamaba Rodney King y un jurado declaró a los policías inocentes. Ahí sí que hubo disturbios: sesenta y tres muertos, más de dos mil heridos. El 26 de febrero de 2012 Trayvon Martin, joven (negro) de diecisiete años, fue tiroteado por un guardia de seguridad (blanco) mientras regresaba a casa de su prometida. El guardia se llamaba George Zimmerman y fue declarado inocente en el juicio correspondiente. Ahí nació el hashtag #BlackLivesMatter. El 25 de mayo de 2020 el policía Derek Chauvin (blanco) mató a George Floyd (negro) asfixiándolo (durante más de ocho minutos) con su rodilla, apretada contra el cuello del detenido cuando estaba ya inmovilizado. Chauvin sí fue juzgado y declarado culpable.

Pero volvamos a la película. En ella, treinta años antes del #BlackLivesMatter, unos policías blancos asfixian a Radio Raheem frente una multitud que suplica que se detengan. Ha sido un día largo y sofocante. Buggin Out casi la lía cuando un ciclista (blanco y con camiseta de Larry Bird) le mancha sin querer sus Jordan nuevas. Pino (John Turturro) lleva toda la jornada soltando soflamas racistas sin parar, dedicando bastante más tiempo a su odio que a hornear la masa de las pizzas. Spike Lee evita sermonear, pero, sin embargo, no evita la corrección política; por eso su pedagogía no escatima en toques incendiarios. Todo el mundo odia a todo el mundo y así lo pone en escena en un continuo de brutales monólogos a cámara: los blancos odian a los negros, los negros odian a los puertorriqueños, los puertorriqueños odian a los coreanos, los coreanos odian a los judíos. Spike Lee baja la cámara para encuadrar en ligero contrapicado a todos sus protagonistas. Serán gente de la calle, pero Lee les da toda la dignidad que merecen. Al final, Mookie (interpretado por el propio director) decide que ya está harto y lanza un cubo de basura al escaparate de la dichosa pizzería en la que trabaja. La violencia se desata: peleas, saqueos, incendios. Mookie le ha salvado la vida a Sal con ese pequeño gesto: ha dirigido la rabia contra el local y no contra su persona; pero ya qué más da todo. La idea es hacer de este un mundo mejor. Que a los cuarenta no te encuentres con algo peor que a los veinte. Y ese fracaso circula de generación en generación seas de la raza que seas.

27 AÑOS

Sábado noche, domingo mañana de Karel Reisz (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960)

Al *free cinema* británico se le ha referenciado precipitadamente, y en más de una ocasión, como si fuera una «*nouvelle vague* británica». El error es aceptable: sus respectivas películas emblema —*Sábado noche, domingo mañana* de Karel Reisz y *Al final de la escapada* (1960) de Jean-Luc Godard— son del mismo año. Pero lo cierto es que, aunque ambos movimientos coinciden en el tiempo (de hecho, el *free cinema* es algo anterior), la nueva ola del cine británico tenía bastante más que ver con el tánatos del neorrealismo italiano que con el eros de Godard y compañía. A los franceses les preocupaba mucho más la forma que el fondo, haciendo de su estética un principio moral, mientras que para los británicos la tilde iba en el fondo, convirtiendo sus principios morales en una estética, la del realismo social *british*, cuyo impacto se alargaría a lo largo de las siguientes décadas —Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears— hasta llegar a nuestros días. Si en la *nouvelle vague* lo que se buscaba era matar al padre cinematográfico, en el *free cinema* al que se quería matar era al padre real (el biológico). Los cineastas franceses, crecidos y protegidos por *Cahiers du cinéma*, transmitían la felicidad propia de quien es joven y se dedica a ver, escribir, rodar y criticar películas. Los cineastas británicos, crecidos y protegidos por *Sight & Sound*, algo más mayores de edad, estaban tan cabreados con todo y con todos que a su propio manifiesto del movimiento lo llamaron «Angry Young Men». Porque así era: John Osborne (dramaturgo, productor y figura paternal del *free cinema*), Tony Richardson,

Karel Reisz, Lindsay Anderson, Lorenza Mazetti, Jack Clayton y hasta Joseph Losey (norteamericano que había emigrado a Londres huyendo de la caza de brujas del macartismo)... estaban todos más que cabreados. Por eso el estudiante al que da vida Malcolm McDowell en *If...* (1968) coge una metralleta y empieza a matar profesores. Por eso el universitario frustrado que es Richard Burton en *Mirando hacia atrás con ira* (1959) se autodestruye en su miseria arrastrando con él a aquellos que más le quieren. Por eso el chaval atrapado en un reformatorio clasista con el rostro y las piernas de Tom Courtenay en *La soledad del corredor de fondo* (1962) no deja de correr sin tener clara la dirección que tomar: pesa más la urgencia de la huida que la certeza de la llegada. Y luego está el currante de Albert Finney en *Sábado noche, domingo mañana*.

Superados los veinticinco, uno deja de ser estudiante para ser clase trabajadora. A no ser que tu familia sea rica y el único trabajo que tengas que hacer en tu vida sea ir al cajero automático a sacar dinero. Pero como el noventa y cinco por ciento de los mortales somos pobres, lo que nos toca es currar. Demasiado mayor para vivir de tus padres, demasiado joven como para agrietarte en la mecedora de casa, el chaval-no-tan-chaval ya acude de lunes a viernes a un trabajo de mierda para así tener dinero que quemar el fin de semana. He ahí lo que importa. Lo sabes tú, lo sé yo y también lo sabe Arthur (un imponente Albert Finney que irrumpe en la historia del cine tirando puertas a patadas), cuyo trabajo en una fábrica metalúrgica no puede ser más monótono y absurdo. Tanto da: de algo hay que vivir, joder, de algo hay que beber. Y todo ese tiempo perdido tiene un único objetivo claro: entrar en el *pub* y tomarse una buena pinta. En su calendario solo hay tres días: lunes-viernes, sábado y domingo.

Sábado noche, domingo mañana fue adaptada a partir de su propio (y buenísimo) libro por el escritor Alan Sillitoe, el mismo autor de la novela que daría pie a *La soledad del corredor de fondo*. El director de esta, Tony Richardson, fue quien produjo la película de Karel Reisz, todo ello bajo el paraguas de Woodfall Film Productions, la empresa que John Osborne creó para dar voz e imagen a los *angry men* del *free cinema*. Así que todo quedaba en

familia. Y basta con echar un vistazo rápido a la película de Reisz para entender a la perfección el movimiento: a través de un rebelde sin causa que patea calles y bares (que son calles y bares de verdad, no decorados) y de una mirada documental que se deposita tanto sobre las caras como sobre los lugares, se representa el conflicto social existente en un Londres donde aún se pueden ver los agujeros de bala de la Segunda Guerra Mundial.

Arthur, según como se mire, cae hasta mal: su hedonismo parece una mezcla rara de existencialismo regada con machismo. Deja embarazada a su amante, una mujer mayor casada y con un hijo, mientras tontea con una joven virginal cuyo sueño es tener una casa con lavabo propio. ¿Cuántas horas más de fábrica tendrán que pasar para poder pagar algo así? ¿Me preocupo por el tema (tremendamente tabú entonces) del aborto o me dedico a sacudir mi frustración disparando mi escopeta de balines por la ventana? ¡Toma, uno en el culo de mi insoportable vecina! La diferencia de clase es una losa que no deja de aplastarte. Quizás por eso Arthur sea peor de lo que en realidad es: porque va aguantando los problemas un día tras otro hasta que llega el sábado por la noche y por fin los puede ahogar bien adentro, en el fondo del vaso. Pero a todo sábado noche —Dios (el que sea) lo sabe— le toca su correspondiente domingo por la mañana. Y así semana tras semana.

28 AÑOS

Rojo oscuro de Dario Argento (*Profondo rosso*, 1975)

El declive de los géneros cinematográficos norteamericanos clásicos en los años sesenta —cine negro, terror, *thriller*, wéstern— hicieron que estos vivieran en Europa una reformulación de lo más excitante (en lo artístico) y exitosa (en taquilla): polar francés, fantaterror, poliziesco, *spaghetti western* y, claro, el cine *giallo*. Aunque la paternidad del *giallo* se la tendríamos que otorgar tanto a Alfred Hitchcock con *Psicosis* (1960) como a Michael Powell con *Peeping Tom* (1960), el primer *giallo* como tal sería esa maravilla llamada *La muchacha que sabía demasiado* (1963) del maestro Mario Bava (título muy Hitchcock, por otra parte). Ahí ya estaban todos los rasgos del género: mirada subjetiva, pasión por el fetichismo (especialmente las armas afiladas), crímenes atroces maravillosamente coreografiados, mezcla de misterio con terror, uso de colores vivos (rojo, verde, azul), importancia seminal de unas bandas sonoras alejadas de los estándares del género, etcétera. Los *gialli* llevaban la iconografía del terror al extremo del deleite esteta, haciendo de la violencia una fiesta de la crueldad, siempre contada con una elegancia tan estilizada como libidinosa. Hubo muchos *gialli* buenísimos: *Todos los colores de la oscuridad* (1972) de Sergio Martino, *Una lagartija con piel de mujer* (1971) de Lucio Fulci, *El ojo del laberinto* (1972) de Mario Caiano, *Contrato de sangre* (1976) de Pupi Avati, *Bahía de sangre* (1971) de Mario Bava (que también sería un precedente del *slasher*)... Pero si hubo un director que se especializó en el género e hizo de él uno de los movimientos cinematográficos más potentes de la segunda mitad del siglo XX, ese fue el cineasta romano Dario Argento.

Argento arrancó su carrera siendo crítico cinematográfico.

Según él, el más importante de toda Italia. «Mirar películas, escribir, leer: no habría hecho otra cosa», dejó escrito en sus memorias. Con poco más de veinte años se coló en la habitación de hotel de John Huston —«en la puerta había una montaña de botellas vacías»— para poder entrevistarle; poco después estaba escribiendo junto a Bernardo Bertolucci el argumento base de *Hasta que llegó su hora* (1968) de Sergio Leone. El mismo Leone obligó a los jóvenes aprendices de cineastas a ver *Centauros del desierto* (1956) para luego explicarles a gritos que la película era una obra maestra «¡por la atmósfera!». Quizás esos gritos se le metieron bien adentro en la cabeza, porque si en algo es maestro Argento, además de en matar a mucha gente de forma muy truculenta, es en la categórica construcción de atmósferas en sus filmes. Y de todas sus películas es posible que *Rojo oscuro* sea su mejor trabajo, aunque en el corazón de los fans del terror esta siempre ande reñida con *Suspiria* (1977), realizada un par de años más tarde. Dario Argento siempre ha vivido el cine de una forma total, por eso Dario Argento es uno de los nuestros.

Rojo oscuro se abre con una sesión de espiritismo en un teatro de butacas y cortinas rojas. La médium descubre en la sala a un asesino/a, por lo que queda fuertemente afectada. Poco después será bestialmente asesinada en su apartamento, primero con una pequeña hacha para cortar carne, luego siendo degollada por el cristal de su ventana. Desde la calle, Mark (David Hemmings, nueve años después de *Blow-up* [1966] y, en cierta manera, retomando el mismo personaje) ve lo que ocurre y corre a salvarla. Llega tarde, claro, el/la responsable ha huido del lugar del crimen con sus ojos maquillados, sus guantes y su gabardina, todo de color negro. Mark se obsesiona con el crimen y se dispone a descubrir al asesino/a con la ayuda de una periodista, Gianna (Daria Nicolodi, pareja y musa de Argento en aquellos años).

Al igual que en sus primeras películas, conocidas como la Trilogía de los animales —*El pájaro de las plumas de cristal* (1970), *El gato de las nueve colas* (1971) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (1971)—, en *Rojo oscuro* se cruza el suspense propio del policíaco con crímenes vertidos desde el cine de terror más macabro. Pero si

en aquellas películas la investigación se perdía en meandros anodinos, ganando fuerza, precisamente, en la coreografía espectacular de unos asesinatos tremebundos, es en *Rojo oscuro* cuando Argento logra trasladar toda su imaginería audiovisual al pleno de su película. El recargamiento de *travellings*, *zooms*, planos detalle, cortes rápidos y angulaciones que rompen el punto de vista natural, así como el uso del *rock* progresivo de Goblin para acompañar las imágenes y la determinación de la cámara para encuadrar el horror de forma frontal —incluso abriéndose al absurdo, como en la secuencia del asesinato con una marioneta—, convierten *Rojo oscuro* en una orgía de imágenes y emociones absoluta. Es la semiótica de la imagen al servicio de un esteta del crimen gutural. Porque el movimiento de cámara, que empieza en Alfred Hitchcock y acaba en Brian De Palma, pasa obviamente por Dario Argento.

29 AÑOS

La mamá y la puta de Jean Eustache (La maman et la putain, 1973)

El 3 de noviembre de 1981 se encontró en su apartamento de París el cadáver del director francés Jean Eustache. Se había disparado en el corazón pocos días antes de cumplir cuarenta y tres años. En la puerta había dejado una nota: «Llame fuerte, como para despertar a un muerto». En su película *La mamá y la puta*, donde los parisinos de los años setenta hacen de la tertulia (en cafés, en camas, en coches) una necesidad, el protagonista suelta en un espasmo: «Yo no me tomo el suicidio en serio. Ni más ni menos que la muerte». Eustache —junto a Maurice Pialat, Philippe Garrel y Chantal Akerman (cito los más significativos)— formaría parte de la órbita post *nouvelle vague*, la generación de cineastas franceses que seguiría cronológicamente a Godard, Truffaut, Varda y compañía y que debió lidiar con las heridas sin cerrar que dejó tras de sí la revolución estudiantil Mayo del 68.

Si la *nouvelle vague* había supuesto una ruptura radical con las formas precedentes de hacer cine, la generación de Eustache iba a ser aún más extremista: tras la derrota del ideal romántico solo quedaba el erial de la amargura y la crudeza del hedonismo. Ellos iban a ser los cineastas que debían capturar el regreso a la falsa normalidad una vez la esperanza había sido exterminada, y cada uno decidió hacerlo a su manera. Garrel y Eustache eran los más románticos del grupo, nada que ver con la conciencia extrema de Akerman y el pesimismo vital a lo Bergman de Pialat. Pero si Garrel buscó extremar las ideas de Godard respecto a narración y puesta en escena, Eustache se fijó la meta exactamente contraria:

nada mejor para derrocar a la *nouvelle vague* que usar sus mismos escenarios, actores y motivos (las mismas armas, en definitiva), pero con un uso del lenguaje claramente opuesto. Su película iba a ser de formas clásicas, privilegiando el primer plano y el plano--contraplano, más cerca de Bresson que de Renoir, situándose entre el respeto y el insulto, tan banal como profundo, e ideológicamente no muy separado del anarquismo de derechas de Louis-Ferdinand Céline.

La mamá y la puta está protagonizada por tres jóvenes a punto de dejar de serlo: en la frontera entre los veinte y los treinta, donde lo que ganas un día lo puedes perder al siguiente y viceversa. A esa edad la insolencia no es comparable con la de la adolescencia: cuando uno deja de ser un crío es insolente por temerario; cuando uno entra en la madurez, la insolencia destila la amargura del primer tiempo perdido. Alexandre (Jean-Pierre Léaud) es un *flâneur* —un «paseante»— hedonista sin un duro encima al que jamás veremos trabajar (ni nada que se le parezca) y que aboga por el amor libre para así poder acostarse con dos mujeres sin perder a ninguna de ellas: Marie (Bernadette Lafont), la pareja actual de Alexandre y con quien comparte apartamento, y Veronika (Françoise Lebrun), una enfermera que supera el aburrimiento de los días en bares y camas ajenas reivindicando su pleno derecho a follarse a quien quiera cuando quiera. Léaud está sublime (y guapísimo), recién salido de *El último tango en París* (1972), y su verborrea infinita está tan maravillosamente escrita por Eustache que uno le acaba perdonando que en su discurso se cuele una clara misantropía entre citas a Jorge Luis Borges y a Sacha Guitry. Repito: aún tienen veinte, no treinta, por lo que es normal que hablen como si lo supieran todo aunque tropiecen con más de una incongruencia.

El cine de Eustache fue como su vida: tristemente breve. Era demasiado excéntrico y arrogante como para arroparse a un tiempo del que se sentía enemigo. Su amargura se traducía en un torrente de palabras que acabarían por construir una película de una solidez inusitada. Su implicación con la obra era absoluta, de un calado profundamente íntimo y, precisamente por ello, de una

visceralidad arrogante, bárbara. No es una autobiografía, pero prácticamente. Y la mirada que deposita sobre la juventud es simétrica a su actitud: radical, incómoda, soberbia. Pero ni todo el ruido ni toda la furia de *La mamá y la puta* son capaces de esconder la herida interior de la película. La fragilidad extrema que acaba por desbordar a estos protagonistas que no dejan de filosofar alrededor de un colchón tirado en el salón (solo hay una edad para dormir en un colchón en el salón), y cuya búsqueda de la felicidad se traduce en asumir los mismos roles burgueses que llevan tres horas insultando.

La película se presentó con gran escándalo en el Festival de Cannes de ese año. La presidenta del jurado, Ingrid Bergman, la odió profundamente. Diálogos como este: «¿Qué has hecho esta tarde? / He ido a follar o a que me follaran, como prefieras» hicieron que los críticos la insultaran sin pudor. La otra película francesa a competición ese año era *La gran comilona* (1973) de Marco Ferreri. Al final todos los sueños se convierten en pesadillas. La muerte de Eustache convirtió a *La mamá y la puta* en una película de culto instantánea. También en una película maldita. Perseguida y codiciada por cinéfilos de todo el mundo durante décadas. No está mal recordarlo hoy, que todo el cine es a golpe de clic.

LOVE
HATE

30 años

Corazón salvaje de David Lynch (*Wild at Heart*, 1990)

Los que estuvieron allí cuentan que cuando Bernardo Bertolucci, presidente del jurado del Festival de Cannes de 1990, dijo el nombre del ganador de la Palma de Oro, «David Lynch por *Corazón salvaje*», los abucheos se comieron a los aplausos, con el crítico Roger Ebert como máximo acicate de los «*booooooos*». La ceguera de la prensa en Cannes con el cine norteamericano es tan notoria como hereditaria: ya se sabe que la estupidez se contagia con mucha mayor facilidad que la inteligencia. El ser humano es irremediablemente entrópico, además de aburridamente previsible. Pero volvamos a Lynch que, lo creas o no lo creas, en 1990 era una de las personas más populares del planeta Tierra. *Terciopelo azul* (1986) había sido un *hit* de autor incontestable, capaz de configurar los márgenes y estilemas de un sello que ya se iba a erigir como único y totémico. Pero lo de *Twin Peaks* (1989) fue el acabose: Lynch le había lanzado una bomba envenenada a la televisión pública norteamericana y esta acabó por convertirse en un fenómeno mundial sin parangón. El cineasta se adelantaba diez años al nacimiento de la nueva edad dorada de las series de TV —*Los Soprano* (1999), *A dos metros bajo tierra* (2001), *The Wire* (2002), *Perdidos* (2004)...— y lo hacía con la mejor serie de todos los tiempos (para más dudas, ver su tercera temporada, emitida en 2017: es lo mejor que le ha pasado al siglo XXI). Lynch se había ennoviado con Isabella Rossellini, soberbia actriz y modelo que, además, era hija de dos tótems de la historia del cine: Roberto Rossellini e Ingrid Bergman. Helmut Newton y Annie Leibovitz se peleaban por sacarles fotos. Los fans le enviaban orejas falsas por correo. Raffaella de Laurentiis se extrajo el útero y se lo envió

como regalo. Él, mientras tanto, seguía escribiendo su tira cómica «The Angriest Dog in the World» para *Los Angeles Reader*, hacía comerciales de Calvin Klein, exponía sus pinturas en galerías del Soho (para escándalo de pintores y marchantes). Eran tiempos felices.

Corazón salvaje fue el fruto cinematográfico de aquellos años de felicidad personal, encumbramiento artístico y notoriedad pública. Lynch, al que le suele llevar años desarrollar proyectos, escribió el guion en tan solo seis días. Le ayudó bastante que Barry Gifford, el autor de la novela original, *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula*, sea un escritor de los que cincelan imágenes y esculpen diálogos: el *american gothik* le servía de perfecto corsé a Lynch para elaborar una *road-fuck-movie* (en esta película se folla más que se viaja) plagada de personajes anómalos en situaciones cada vez más bizarras. En el libreto de prensa del film había una frase que decía algo así como «Elvis y Marilyn en busca de Oz». Y sí es cierto que Sailor —Nicolas Cage homenajeando al Marlon Brando de *Piel de serpiente* (1960) con chaqueta, precisamente, de reptil— escupe las frases como si fuera el Rey y hasta se marca un magnífico «Love Me» en una discoteca; y que Lula —Laura Dern en una interpretación histórica, mezcla de desorbitante ferocidad sexual y quebradiza fragilidad emocional— sacude al viento su felicidad rubia con la misma ingenuidad y tristeza que Norma Jean. Y del maravilloso mundo de Oz, pues lo que quieras: brujas (malas y buenas), el asfalto de la carretera como trasunto del camino de baldosas amarillas, un perro majísimo (que se lleva una mano humana para la merienda), «cántame “Love Me Tender” o, por lo menos, “Over the Rainbow”», Lula juntando tacones tras la violación verbal de Bobby Perú (Willem Dafoe como si fuera un Errol Flynn podrido hasta los incisivos).

Veamos un poco al detalle esa escena-total porque sirve para definir a la perfección el estilo Lynch de pervertir y enloquecer nuestra mente como libidinosos y espantados espectadores. Lula está tumbada en la cama del motel de Big Tuna con un *negligé* como única ropa. Bobby Perú, el lobo feroz con el apellido «como el país», llama a la puerta y se cuela subrepticiamente con un

desagradable juego de palabras sobre si orinar en un sitio o en otro. Plano largo de la habitación con Lula tapándose su desnudez y Bobby posmicción dispuesto a devorar a su presa. Bobby sonríe y muestra los dientes más desagradables de la historia del cine. El plano se va haciendo progresivamente más corto y la acción más angustiosa mientras Bobby le exige a Lula que le pida que la folle: «*Say "Fuck me"*». Lula se estremece de miedo, le suplica que se vaya, se echa a llorar. «*Say "Fuck me"*», se divierte Bobby, mientras le pellizca un pezón en plano detalle. De forma inexplicable, Lula parece excitarse: lo sabemos por los dedos de su mano, que se alargan como cuando alcanza el orgasmo con Sailor. «*Fuck me*», susurra. Bobby se aparta rápido como si todo fuera la peor broma del mundo: «*Someday, baby, I will*».

Corazón salvaje es así un paisaje por una Norteamérica en herrumbre imparable, plagada de *freaks* que se introducen cucarachas por el ano y asesinos con aparatosas prótesis ortopédicas cuya excitación sexual va directamente ligada a la ultraviolencia que desatan. El único hombre bondadoso de toda la cinta —no olvidemos que Sailor ha asesinado a un tipo con sus propias manos, reventándole el cráneo contra el suelo— es Johnny Farragut (Harry Dean Stanton), quien, como no podía ser de otra manera, morirá de forma horrible: con el corazón roto y en las manos —como patas de araña— de Juana (Grace Zabriskie), la hermana de Perdita Durango (Isabella Rossellini). Pero el personaje más vil de una película que continuamente está a punto de incendiarse (sus signos de puntuación siempre son cerillas prendiéndose) es, sin duda alguna, Marietta, la madre de Lula, cuya actriz Diane Ladd es también la madre de Laura Dern en el mundo real. Lynch sonríe mientras da una calada. En otro de los momentos-totales de la película, Lula para el coche en la carretera, harta de escuchar noticias cada vez más escabrosas. Le ruega a Sailor que le ponga música. En un plano-grúa sin cortes, mientras suena «Slaughterhouse» de los heavyatas Powermad, Lula y Sailor bailan enloquecidos, lanzando patadas de karate al aire. Mientras la cámara sube para atrapar esa Norteamérica enloquecida y aun así bellísima que es el Oz lynchiano, la música *heavy* da paso a una

composición de Richard Strauss. Los amantes se abrazan, se besan, se quieren o, mejor dicho, se aman con el corazón salvaje.

31 AÑOS

Antes del atardecer de Richard Linklater (*Before Sunset*, 2004)

Hay una historia tristísima detrás de la trilogía *Before...* de Richard Linklater: *Antes del amanecer* (1995), *Antes del atardecer* y *Antes del anochecer* (2013). Permitidme que os la cuente. Veréis, Linklater conoció a una chica en 1989 en Filadelfia llamada Amy. Estuvieron andando y hablando toda la noche. Luego hubo unas pocas llamadas por teléfono... y nada más: perdieron el contacto. En 1995 Richard Linklater realizó *Antes del amanecer* como recuerdo de aquella noche. Pero en el fondo tenía la misma esperanza que Jesse (Ethan Hawke) cuando escribió un libro contando su noche con Céline (Julie Delpy): la única razón para escribir dicha obra (para hacer dicha película) era que ella se enterara y que así pudieran volver a encontrarse cuando él presentara el libro en París. Amy no se presentó al estreno de *Antes del amanecer*. Tampoco a la de *Antes del atardecer*. No fue hasta 2010, cuando ya estaba preparando *Antes del anochecer*, que una amiga de Amy contactó con él y le contó lo sucedido. Amy había muerto en un accidente de moto el 9 de mayo de 1994, solo un par de semanas antes de que Linklater, Hawke y Delpy arrancaran con el rodaje de *Antes del amanecer*. Tenía veinticuatro años.

Jesse y Céline se conocieron en un tren rumbo a Viena cuando tenían poco más de veinte años. Juntos pasaron el mejor día de sus vidas. Un día tan bueno que, en el fondo, ensombrece a los que vinieron luego. Eran jóvenes, guapísimos, un mar de dudas, emociones, aspiraciones: tenían todo el futuro por delante (lo cual es una frase más terrible que esperanzadora). Pero se lo creyeron

demasiado. Antes del advenimiento de la tecnología o te intercambiabas los teléfonos de casa de tus padres para llamarte o te dabas la dirección postal para escribirte por carta; si no, nada de nada. Ellos se lo jugaron a todo o nada a seis meses vista en la misma estación donde se despiden. Y la ruleta de la vida les dio la espalda. Él fue, pero a ella se le murió la abuela y no pudo ir. Jesse se pateó Viena, viéndola en cada esquina; ella se quedó con la duda de si él había ido o no. Con la duda de si esa noche había sido tan importante para él como para ella.

Nueve años después Jesse publica un libro —*This Time* [Esta vez]— contando su noche con Céline. Lo que más desea es que ella aparezca en la librería Shakespeare and Company de París, donde se presenta el libro. Ella lo hace. Y Linklater, que, como Welles y Ford, es «un cineasta del cuándo» —palabra de Andrew Sarris—, nos presenta los cuerpos de Jesse y Céline envejecidos en tiempo real para vivir un nuevo extracto de su vida en común. Solo que está vez será mucho más corta, porque *Antes del atardecer* —como *Cleo de 5 a 7* (1962), película que viste a los veinticuatro años— ocurre prácticamente en tiempo real. Jesse tiene que coger un avión en menos de ochenta minutos, lo que les da a los protagonistas un margen realmente corto para reavivar su amor, si es que eso es posible (pero cómo no va a ser posible: ¿no habéis visto cómo se miran desde el primer minuto?).

Las tres películas de la trilogía me parecen soberbias y, de hecho, me planteé meter las tres en este libro, una a los veinte, otra a los treinta y otra a los cuarenta, siguiendo la propia evolución de las películas y de la edad que tienen Jesse/Hawke y Céline/Delpy en ellas. Pero lo cierto es que *Antes del amanecer* me supera con su romanticismo desbordante de quien encuentra su primer amor. Probablemente porque sé que el primer amor no es el que acaba permaneciendo: la ingenuidad y la falta de experiencia suelen terminar cargándoselo, o si no todos estaríamos casados (es un decir) con nuestra pareja de la universidad. Y *Antes del anochecer* me desgarra como si fuera una película de Ingmar Bergman, mostrando una amargura a los cuarenta que no me apetece mucho mirar dos veces, no sea que vaya a reflejarme en

ella y me acabe desvaneciendo en moléculas.

Pero, ay, *Antes del atardecer* es la película perfecta. Incluso con ese arranque tan de los últimos Woody Allen. Hora y media de planos secuencia donde los no-tan-jóvenes (pero aún guapísimos) enamorados hablan y hablan sin parar mientras pasean por París, toman café en un bar, se mueven en barco, en coche, a pie subiendo unas escaleras en silencio absoluto. ¡Qué silencio! ¡Aún lo puedo escuchar, como si estuviera sucediendo hoy mismo! Después de no parar de hablar durante toda la película, cuando llega el momento de la verdad ambos se quedan sin palabras. Es el silencio ultratenso de antes de la batalla. Y, joder, no hay batalla más importante que la del amor. En medio de la imparable verborrea, Jesse y Céline hablan de muchas cosas, pero sobre todo hablan de sí mismos. De qué habría pasado si se hubieran reencontrado hace nueve años. «Yo estaba bien hasta que leí tu maldito libro», dice ella. A medida que los minutos corren y se estrecha la soga —mira, *La soga* (1948), otra película en tiempo real— las palabras se vuelven no más graves, pero sí más serias. Ella está a punto de acariciarle en el coche cuando él le describe lo triste que es su matrimonio. Un gesto que duele como un manotazo, precisamente por quedarse colgado en el aire. Pero ambos persisten. Él le pide que le toque una canción con la guitarra, porque Céline no ha escrito un libro, pero sí le ha compuesto una canción. Y en el apartamento, en un juego de plano-contraplano soberbio, ella empieza a imitar a Nina Simone: «Cariño, vas a perder ese avión».

32 AÑOS

Taxi Driver de Martin Scorsese (1976)

He visto tantas veces *Taxi Driver* que creo que la conozco mejor que a muchos de mis amigos. No sé si todo el mundo tiene una película seminal en su historia personal (ojalá que sí y ojalá que sea buenísima), pero en mi caso, sin duda, se trata del sexto largometraje de Martin Scorsese. *Taxi Driver* fue la primera película que me llevó a interrogarme sobre quién había detrás de las imágenes que estaba viendo, la que me suscitó preguntarme qué significaban las formas en las que se mostraban dichas imágenes. El ralentí del plano detalle de los ojos de Travis Bickle (Robert De Niro) mientras conduce su ataúd de metal por las calles de Nueva York. El montaje fragmentado de Travis mientras ensaya una y otra vez con sus armas delante del espejo: «*Are you talking to me?*». La voz en *off*, tan de Bresson, que va repitiendo lo que el taxista va anotando en su diario, esa crónica de la desesperación que solo puede resolverse en un estallido de violencia sin precedente alguno en la historia del cine. La mirada subjetiva de Travis observando camellos, proxenetas y prostitutas; el taxista como un hombre que siempre está rodeado de gente, pero que nunca logra conectar con nadie. La luz metálica que capturó Michael Chapman (director de fotografía) con su cámara, convirtiendo las calles de Nueva York en un inframundo resudado, tan hostil como morboso, de una crudeza atenuada, latente, sacudida por la bruma y los esputos de vapor que salen del alcantarillado. La música de Bernard Herrmann, la última que compondría antes de fallecer, una *suite* jazzística interrumpida por vientos agresivos: el carácter de Travis calcado en el pentagrama. Más planos detalle, esta vez de la caligrafía de Travis, convirtiendo su letra casi en un intertítulo de Jean-Luc

Godard. Y la sangre, claro, la sangre vertida por la escalera, el pasillo, la habitación, la cama, el sofá. Retratada de forma frontal, lateral y cenital. Con la fotografía degradada para que el rojo fuera aceptable, para que no le cayera una clasificación X y se cargara la exhibición de la película. Por eso la sangre en *Taxi Driver* es aún más desagradable: el tratar de quitarle realismo la convierte en un líquido execrable.

Pero a esas preguntas llega uno mucho más tarde. En el tercer, quizás el cuarto visionado. Uno debe despegarse de las imágenes para poder analizarlas. Y es terriblemente difícil despegarse de las imágenes de *Taxi Driver*. La conexión con la película es brutal porque es imposible no ya conectar, sino dejar de identificarse con la soledad absoluta que vive su protagonista principal. Y todos, en algún momento de nuestra vida, nos hemos sentido igual que Travis Bickle: solos, perdidos e incomprendidos. Paul Schrader, guionista de la película, definió a Travis a través de su propia experiencia cayendo en el agujero de la depresión: alcohol, prostitutas, paseos nocturnos en coche. Cuando estuve con Schrader en 2016 le pregunté si era verdad lo que había escrito el historiador y experto en el cine americano de los setenta Peter Biskind sobre que escribió el guion con una mano mientras en la otra sostenía un revólver descargado. «*Peter Biskind is full of shit.*» Schrader tenía dos referentes: John Ford y Robert Bresson. De ahí que Travis sea un descendiente bastardo de Ethan Edwards, el amargo protagonista de *Centauros del desierto* (1956): un soldado derrotado que busca durante años a su sobrina, secuestrada por los indios (¿nadie se preguntó por qué Sport [Harvey Keitel] lleva una cinta india en el pelo en la película?). Pero si Ford le dio la clave argumental, Bresson le dio la forma: repetición (práctica con las armas), fragmentación (el cuerpo de De Niro encuadrado por todas partes y desde todas partes), transformación (éxtasis de violencia liberadora a modo de malsana epifanía). Un mantra que Schrader lleva repitiendo sin parar en su carrera como director, desde *American Gigolo* (1980) a *El maestro jardinero* (2022).

Pero volvamos con Travis, un Robert De Niro estratosférico, histórico, imbatible. Travis con su corte de pelo *mohawk*, armado

hasta los dientes, con el cerebro al rojo vivo, harto de todo y de todos. Travis siendo rechazado por su chica-ángel (Cybill Shepherd), tras él invitarla en su primera cita al único lugar que conoce que no sea la cafetería de los taxistas: un cine porno. Travis, que lleva por igual a pasajeros que le cuentan cómo van a matar a su mujer, que le dejan el asiento lleno de manchas de semen y sangre, que le tiran el dinero arrugado con desprecio. Travis, que se debate entre matar al político que representa ese mundo al que a él no le está permitido entrar o liberar a Iris (Jodie Foster), su chica-prostituta, una joven menor de edad a la que un proxeneta explota y engaña sin ningún escrúpulo. En *Malas calles* (1973), primera gran obra maestra de Scorsese, Charlie (Keitel) ponía su dedo encima de la llama de una vela para comprobar cuánto podía aguantar. Travis pone directamente el puño encima del fogón de la cocina. Ha perdido definitivamente la cabeza y, sin embargo, estamos todos ahí, con él, mientras sigue preguntándole al espejo: «*Are you talking to me?*».

33 AÑOS

Two Lovers de James Gray (2008)

Leonard (Joaquin Phoenix) tiene treinta y tres años, pero sigue trabajando como chico de los recados en la tintorería de su padre. Su prometida lo abandonó y él trató de suicidarse; ahora dice odiar las cicatrices que atraviesan su muñeca. Debe tomar pastillas a diario porque tiene trastorno bipolar y ha ido a parar a su antigua habitación, en la casa de sus padres. La estancia se le queda pequeña, la casa le oprime; incluso Brighton Beach, el barrio de Brooklyn donde vive, parece un patio de recreo carcelario en tonos grises que no ofrece la menor esperanza. Cumplida la edad de Jesucristo parece que uno tenga que tener encarrilada la vida —matrimonio, hijos, trabajo serio—, cuando lo normal es o bien estar completamente perdido o bien estar tratando de huir de ella. Al arrancar la película, Leonard, en completo silencio, se tira a la bahía.

Para cuando James Gray presenta *Two Lovers* en el Festival de Cannes —una de las mayores epifanías que yo haya tenido nunca en dicho evento— ya se había ganado el amor de la cinefilia de medio mundo. Cada película que había realizado era mejor que la anterior: *Cuestión de sangre* (1994), *La otra cara del crimen* (2000), *La noche es nuestra* (2007); todas ellas ancladas en el mejor cine negro contemporáneo, ese *neonoir* cuyas reglas habían fijado entre los sesenta y los setenta gente como Don Siegel, Arthur Penn, Robert Altman y Francis Ford Coppola. Un cruce de cine clásico —con un respeto absoluto por los códigos del género— con el cine moderno de herencia europea (Jean-Pierre Melville a la cabeza), donde los más bien silenciosos protagonistas acumulan dobleces morales y la puesta en escena es, al mismo tiempo, detallista y

sensual, abrupta cuando conviene, pero mayormente muy estilizada. Gray maneja el suspense creciente de las intrigas recargando el melodrama a base de envenenar los lazos de sangre de sus personajes, mientras los lanza a un mundo violento donde solo parece poder salvarles su entereza y compromiso.

Pero el protagonista de *Two Lovers* flaquea. Es un niño grande, más que un joven adulto, repleto de debilidades, de dudas, de miedos. Balbucea más que habla, sonríe a espasmos y suele bajar la mirada cuando tiene que hablar con alguien. Sobra decirlo, pero lo diré: Joaquin Phoenix está increíble, a la altura del Marlon Brando de *La ley del silencio* (1954). Para acabar de complicar las cosas, en su camino se cruzarán dos mujeres. La primera, Sandra (Vinessa Shaw), es el sueño de todo suegro: educada, cariñosa, paciente y de buena familia. La segunda, Michelle (Gwyneth Paltrow), es el sueño de todo adolescente: fogosa, libertina, divertida e imprevisible. La primera se enamora de él, aceptándolo tal y como es. «Yo quiero cuidarte», le dice. La segunda está absurdamente enamorada de un imbécil del trabajo, casado y con hijos, que la lleva a la ópera, a restaurantes caros y le paga el piso vecino al de Leonard. Él, siguiendo el absurdo patrón humano de afanarse en perseguir aquello que no tiene y de desdeñar lo que le viene dado, se enamora de la rubia. A Leonard no le gusta su vida y Sandra no parece más que la prolongación lógica de esta. Con Michelle, sin embargo, se reinventa: es más simpático, más duro, más seductor. Delante de ella es otra persona, una capaz de bailar en discotecas, de follar en azoteas, de darse a la fuga de una vez por todas.

La historia, tan antigua como la vida misma, ya se la habíamos leído a Fiódor Dostoyevski en su *Noches blancas* (o visto en las adaptaciones cinematográficas de la novela a cargo de Luchino Visconti y Robert Bresson), pero en manos de Gray parece que es la primera vez que nos la estén contando. En *Two Lovers* cada secuencia posee el peso dramático justo, la puesta en escena más exacta que uno se pueda echar a la cara. Cuando Leonard y Michelle se encuentran en la azotea, la cámara les sigue mientras las columnas de ladrillo rojo no dejan de dividir el espacio,

separándolos y volviéndolos a juntar continuamente en el plano. Gray está representando la imposibilidad de la comunicación entre ambos: él le quiere declarar su amor, ella no deja de hablarle de su amante. En otro momento, Leonard pone un CD de ópera tras contarle Michelle su pasión por la misma. Al final, acabará haciendo el amor con Sandra, que se presenta de improviso en su casa, mientras la ópera no deja de sonar. Gray no les concede tregua a los amantes, ni siquiera en su mayor momento de intimidad, escena en la cual planea sin cese la presencia de la tercera en discordia.

El final de *Two Lovers* es aterrador. Jugando siempre con el patio de vecinos que separa a los protagonistas (la sombra de Hitchcock también está presente en la película), Leonard planea su huida sin remisión del hogar paterno, del trabajo estable, de una esposa cándida que lo querrá el resto de su vida. Pero todo sale fatal: «Ha abandonado a su mujer, dice que se va a casar conmigo». Casi podemos oír cómo se rompe el corazón de Leonard; el ruido es ensordecedor, insoportable. Es la destrucción absoluta de la ilusión, del enamoramiento, de la libertad. Los planos finales de la película son tristísimos. Leonard está rodeado de felicidad —amigos, familiares, futura prometida— y, sin embargo, la derrota es absoluta. Las películas no solo hay que verlas, sino también pensarlas y la mejor manera para ello es escribiéndolas. Volviendo a ver / pensar / escribir *Two Lovers* vuelvo a sentir esa pulsión, emocional e intelectual, tan íntima y tan poderosa que solo te dejan las obras maestras. Y *Two Lovers* de James Gray puede ser la gran obra maestra del siglo XXI.

34 AÑOS

Psicosis de Alfred Hitchcock (*Psycho*, 1960)

En el año 1959 a Alfred Hitchcock le ofrecieron dirigir la primera película de James Bond. El director británico acababa de estrenar *Con la muerte en los talones* (1959) y los productores de la United Artists querían, básicamente, clonar la actitud tan frenética como festiva de dicha cinta para lo que se presumía iba a ser una saga cinematográfica de éxito. Hitchcock lo rechazó: no tenía sentido adaptar la novela de espías de Fleming cuando él mismo acababa de hacer algo así como la película de espías definitiva. Así que fue Terence Young quién finalmente realizaría *Agente 007 contra el Dr. No* (1962) (por cierto, que a Hitchcock la novela que le ofrecieron adaptar era *Operación Trueno*). Por lo que Hitch se centró en su próximo proyecto: una pequeña película de terror de la novela de Robert Bloch, *Psycho*. La idea era alejarse del glamur y la estética de sus últimos grandes éxitos, todos ellos obras maestras: *La ventana indiscreta* (1954), *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Vértigo (De entre los muertos)* (1958) y la propia *Con la muerte en los talones.* Adiós al cinemascope y al Technicolor, a Grace Kelly y a James Stewart, a Mónaco y San Francisco. Bienvenido sea el blanco y negro duro y sin matices, el rodaje rápido y directo, las carreteras y los moteles de mala muerte. *Psicosis* iba a ser filmada con un equipo pequeño, al igual que los capítulos de su magnífica serie para televisión *Alfred Hitchcock presenta…* (1955). Una película con un concepto claro, subvertir la seguridad y la familiaridad del hogar norteamericano, con una escena clave sobre la que pivotaría toda la película —el asesinato en la ducha de la protagonista (Janet Leigh) a los cuarenta minutos de arranque de la cinta— y con todo un catálogo de perversiones destinado a

aterrorizar a los incrédulos espectadores del momento: robo, infidelidad, asesinato, travestismo, taxidermia, esquizofrenia. Nunca en la historia del cine se había hecho una película tan terrorífica, tan audaz en su aproximación al horror más puro. Tampoco Alfred Hitchcock había hecho antes una película de terror.

A Hitchcock se le conocía como «el rey del suspense», no «el rey del terror». En su filmografía abundaban los psicópatas: los jóvenes protagonistas de *La soga* (1948), el asesino de mujeres en *El enemigo de las rubias* (1927), la pérfida ama de llaves de *Rebeca* (1940), el maquiavélico Farley Granger en *Extraños en un tren* (1951)... Pero el misterio, la amenaza y el crimen siempre se adentraban en un campo más psicológico que físico. Hitchcock creaba terror sin adentrarse de lleno en el género, mirándolo desde latitudes limítrofes. Eso iba a cambiar. *Psicosis* iba a dar miedo, mucho miedo, tanto por lo inesperado de sus acciones como por lo brutales de las mismas. El terror de *Psicosis* no venía del campo de lo paranormal, no lo provocaban monstruos mutados ni personajes míticos de la literatura de terror gótica, sino que provenía de las manos suaves de un joven apocado (Anthony Perkins), capaz de asesinarte en la ducha vestido con las ropas de su madre muerta y disecada mientras atruena la lluvia de violines, violas y violonchelos escrita para la ocasión por el maestro Bernard Herrmann.

Que Hitchcock asesinara a su protagonista en el primer tercio de la película y, en consecuencia, tirara por tierra toda la trama del robo del dinero perpetrado por la misma ya era un sopapo en toda regla a la confianza del espectador en las reglas del suspense clásico. Pero la perversión de *Psicosis* no se queda solo en sus grandes momentos de terror —como el brutal asesinato en plano cenital del detective Arbogast (Martin Balsam)—, sino también en mínimos gestos rápidos capaces de helar el espinazo del espectador. Veamos dos de ellos. En la cena a base de sándwiches fríos que Norman Bates le ofrece a Marion Crane en el motel, se escoge como escenario una angosta habitación repleta de pájaros disecados (disecados como la propia madre de Norman). En la

conversación, él se muestra tímido y nervioso, casi un niño delante de una mujer que claramente le impresiona. Entonces ella le dice que igual debería internar a su madre en el asilo. Clic. La cara de Bates se transforma. Hitchcock acorta el plano. Perkins se inclina hacia adelante y, ahora, habla serio sin que le tiemble la voz. Todo ha cambiado en un microsegundo. Todo se vuelve terriblemente incómodo. Aún no sabemos que Bates está loco de remate ni que va a asesinar a Marion minutos más tarde, pero la presencia del mal ya ha quedado subrayada.

El segundo gesto que me subyuga de *Psicosis* es cómo Alfred Hitchcock varía ciento ochenta grados la empatía del espectador respecto a Norman Bates. Muerta Marion Crane, Bates limpia y envuelve el cadáver en una secuencia silenciosa larguísima, interminable. Puede que Hitchcock quisiera darle tiempo al público para recuperarse frente a lo ocurrido o, probablemente, solo buscara prolongar el estado de mal cuerpo que ha provocado. Bates marcha a los pantanos y hunde el coche en una ciénaga. Pero justo cuando este está a punto de desaparecer, repentinamente, se detiene. Clic. Hitchcock acaba de invertir el suspense. Acaba de poner al espectador del lado del asesino. Porque el espectador quiere que ese coche se hunda. Llevamos demasiado tiempo viendo cómo Bates trata de desembarazarse del cadáver como para que ahora todo quede arruinado. Un segundo después, el coche se hunde, y todos respiramos aliviados. Ya no podrás seguir siendo espectador nunca más. Ahora eres cómplice de un asesinato macabro. Hitchcock ha jugado contigo como ha querido y has perdido. Hay un terror que te hace feliz —el del miedo que se queda en la pantalla— y hay otro que te perturba mucho más —el que te hace partícipe del mismo—. Por eso *Psicosis* no solo da miedo, sino que también te pone un mal cuerpo del que te lleva días recuperarte.

La película fue un éxito brutal. Hitchcock había comprado todos los ejemplares publicados de la novela hasta agotar sus existencias en las tiendas. Había prohibido a los cines que dejaran entrar a los espectadores una vez empezada la película. La sorpresa tenía que ser absoluta. El director había pagado la película

hipotecando su propia casa. Le costó ochocientos mil dólares; recaudó más de treinta millones. El séptimo arte ya nunca volvería a ser igual. Hitchcock les había abierto la puerta a la violencia, a la sexualidad, a la perversidad, y el futuro del cine norteamericano se iba regodear en todo ello.

35 AÑOS

Arrebato de Iván Zulueta (1979)

Arrebato es el triunfo de lo extraño, incluso de lo extraordinario, sobre las posibilidades de lo real. Un triunfo que, por otro lado, se lo lleva todo por delante: los cuerpos de los actores protagonistas al ser devorados por la cámara de ocho milímetros; nuestra seguridad como espectadores al enfrentarnos a lo irreconocible; la España vieja por la España nueva; incluso la propia carrera de su realizador, el director vasco Iván Zulueta, que pasaría el resto de su vida encerrado en la mansión familiar de San Sebastián, peleándose con los fantasmas del cine y con la heroína. Da igual cuántas veces uno vea *Arrebato*: la fascinación y turbación que provoca la película permanecen inalterables. Zulueta se propuso realizar una cinta capaz de representar, precisamente, esa alucinación sin límites a la que te abocas cuando las imágenes se apoderan de ti. «¿Cuánto tiempo te podías quedar atrapado mirando este cromo?», le pregunta Pedro P. (Will More) a José Sirgado (Eusebio Poncela) mientras pasan las páginas de un cuaderno de cromos añejo de *Las minas del Rey Salomón* (1950). «Años. Siglos. Toda una mañana. Imposible saberlo. Estabas en plena fuga. Éxtasis. Colgado en plena pausa. A-r-r-e-b-a-t-a-d-o.» En esta secuencia clave de la película, Iván Zulueta captaba la esencia caníbal del cine en doble metáfora con tirabuzón: utiliza cromos para hablar de la heroína y nos describe lo indescriptible, el poder que tienen las imágenes para dejarnos colgados en plena pausa. Todos los que estamos enganchados al cine lo sabemos: vivimos en un continuo arrebato.

Cuando se rodó *Arrebato*, el mismo año que se firmó la Constitución española, Franco llevaba tres felices años muerto. Era

verano de 1978 y el pequeño equipo de rodaje, comandado por un Iván Zulueta de treinta y cinco años en aquel momento, trabajaba de sol a sol rodando todo lo que podían, todo lo que se les ocurría. (A los treinta y cinco uno empieza a esprintar, no sea que los cuarenta le alcancen antes de tiempo.) El guion se reescribía continuamente y Zulueta, ya heroinómano, no dejaba de crear y recrear escenas, tratando de acercarse a esa esencia cinematográfica que en sí misma es puro cine de terror pese a que la película no deje de ser una declaración de *amour fou* en toda regla. Pero no me refiero a un amor terrenal, sino a un amor superior, tan desesperado como abrasivo: el amor que convierte a la necesidad en adicción, al creador en obra y, a la postre, al propio sentimiento en desesperación. Cine de terror, repito: *Arrebato* es en sí misma una película de vampiros, no de chupasangres, sino de chupaalmas. Sus personajes viven secuestrados —arrebatados— por la heroína, por el cine, por la dependencia para con el otro. Todos son drogadictos, todos follan con todos, todos se necesitan con desesperación, acaso porque todos están tremendamente solos. Y cuando uno tiene treinta y cinco años sabe ya perfectamente que la necesidad es más poderosa que la razón. Por eso Pedro P., sosia del propio Zulueta, no puede dejar de grabar y revelar imágenes, aunque los fotogramas rojos no paren de crecer, no paren de comerse su realidad para convertirla en velado fotográfico.

Zulueta era hijo de padres aristócratas. Su familia pertenecía a la alta burguesía donostiarra gracias al dinero que le llegaba de intereses azucareros en Cuba. Su padre, Antonio de Zulueta y Besson, llegaría a ser director del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Años más tarde el director de *Un, dos, tres... Al escondite inglés* (1970) se fundiría buena parte del patrimonio familiar metiéndoselo por las venas, pero de joven su posición le permitió viajar a Nueva York y entrar en contacto con Andy Warhol, la psicodelia y el *pop art*. Normal que cuando regresara a España a finales de los sesenta fuera el tipo más moderno y libre del país. Sus cortometrajes de carácter experimental —*Ágata* (1966), *Frank Stein* (1972), *Mi ego está en Babia* (1975), *Leo es*

Pardo (1976), etcétera—, buena parte de ellos presentes en *Arrebato* como las películas de Pedro P., poseían una audacia insólita en la historia de nuestro cine. Había que retroceder hasta los tiempos del maestro José Val del Omar —o aún más lejos, a los de Segundo de Chomón— para poder catalizar dicha estética. El franquismo había dejado nulo espacio para la experimentación, así que, una vez superado, el cine español estaba despertando a lo bestia, aún despegándose del moho de la época: *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) de Chicho Ibáñez Serrador, *El asesino de Pedralbes* (1978) de Gonzalo Herralde, *Bilbao* (1978) de Bigas Luna. Parecía que otro cine español, más radical y vanguardista, era posible. Pero lo cierto es que en 1979 la verdadera película-fenómeno en nuestro país era *Los bingueros* de Mariano Ozores y poco podía hacer la pesadilla alucinada de Zulueta frente al tándem imparable de Andrés Pajares y Fernando Esteso. *Arrebato* duró dos semanas en cartelera para luego desaparecer. El aura de film de culto fue creciendo durante décadas a su alrededor mientras el cineasta se convertía en nuestro particular Bartleby, renunciando a volver a dirigir y encerrándose en la casa de sus padres para inflarse a metadona. En *Ivan Z* (2004) el cineasta Andrés Duque grabó a la bestia enjaulada en la que se había convertido Zulueta: un sexagenario enfundado en batín azul que vivía enterrado entre sus propios recuerdos. En un momento del documental, Zulueta coge el álbum de cromos de *Bambi* (1942) y le enseña a Duque los mismos, deteniéndose en su tamaño, en el corte de sus ángulos, en la belleza de sus imágenes. El arrebato seguía ahí, indemne, pertinaz, feroz. Zulueta moriría cinco años más tarde. En los treinta años que pasaron entre *Arrebato* y su muerte, Zulueta solo hizo dos piezas cortas para sendas series de RTVE: *Párpados* (1989) y *Ritesti* (1993). Sumándolas no llegan a una hora de metraje.

36 AÑOS

Blonde de Andrew Dominik (2022)

En su seminal *Historia del Cine* el escritor, crítico y ensayista Mark Cousins sitúa a la actriz Florence Lawrence (1886-1938) como la primera víctima del *star system* hollywoodiense. Se la conocía como «La chica de Biograph», «The Motion Picture Girl» o «La chica de las mil caras» antes de que ningún otro actor fuera realmente conocido —hablamos de 1910— y Carl Laemmle, futuro fundador de los estudios Universal, decidió que iba a ser un buen recurso publicitario hacer correr la voz de que su máxima estrella había muerto. Funcionó. Para cuando se desmintió la noticia, Lawrence era la mayor estrella de Hollywood. Pero no duró mucho: en 1914 sufrió un aparatoso accidente rodando *The Pawns of Destiny* y su carrera se vio trágicamente truncada. No llegó a recuperarse nunca y, para cuando llegó el sonoro, ya solo era una extra más entre la multitud. El 28 de diciembre de 1938 decidió que ya había sufrido bastante y se quitó la vida ingiriendo veneno para hormigas.

Norma Jean Mortenson nació el 1 de junio de 1926; moriría, como Marilyn Monroe, víctima de una sobredosis de pastillas (la versión oficial) el 5 de agosto de 1962. Tenía treinta y seis años y era la actriz de Hollywood más conocida (y deseada) del mundo. Todos los hombres que controlaban la industria —productores, directores, guionistas, actores, etcétera— cercenaron a Norma Jean, la que leía a Chéjov y a Wilde, la que abandonó su carrera para aprender actuación en el Actor's Studio, la que no dejaba de quejarse en los rodajes porque sus personajes no tenían ninguna profundidad, y dieron forma a Marilyn Monroe, la rubia tonta y casquivana, la que cantaba que los diamantes eran los mejores amigos de una chica en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), la

diana sexual fácil de conseguir, incluso para un idiota redomado como es el protagonista de *La tentación vive arriba* (1955). La triste historia de Marilyn quedó escrita en negro sobre blanco por el experto en biografías Donald Spoto, pero la obra realmente devastadora sobre la actriz y cantante vendría de una de las mejores escritoras norteamericanas modernas: Joyce Carol Oates y su *Blonde*, donde creaba una ficción sobre la vida de Marilyn a partir de conocidísimos hechos reales. Ese brutal libro es la base de partida de esta *Blonde* dirigida por Andrew Dominik e interpretada por Ana de Armas.

En 2022, el mismo año en el que Baz Luhrmann daría forma, por la deliciosa vía de batir y centrifugar imágenes y canciones, al biopic del otro gran trágico icono pop de la cultura norteamericana en *Elvis*, *Blonde* se estrenaba en el Festival de Venecia entre arrullos de la crítica que lee la historia del cine como una historia de las formas de este entre los berridos de quien solo ve en las películas lo que pasa dentro de ellas. Andrew Dominik. Cuatro largometrajes de ficción en veintidós años. Un director que se toma su tiempo para decidir qué, cómo y por qué va a hacer lo que va a hacer. Normal que su *Blonde* sea un ejercicio artístico radical e inconformista, que se tire sin paracaídas a probar todo aquello que sea cinematográficamente posible, generando imágenes y secuencias que no dejan de luchar por aprehender la iconicidad de las instantáneas de Marilyn Monroe para luego llevarlas un par de (salvajes) pasos más adelante. El mecanismo que usa Dominik para recrear las míticas fotografías de la actriz y convertirlas en *action cinema* a veces nos lleva al trampantojo de Rohmer en *La inglesa y el duque* (2001) y a veces a la deforestación de las formas plásticas de *Del revés* (2015). Creando poesía a través de lo macabro, de lo violento, de lo horrible, cristaliza un retrato de Marilyn —siguiendo al pie de la letra las muchas letras de Oates— como el de un ángel vapuleado, violado y asesinado. Una mujer que solo quería que el mundo la viera tal cual era, pero a la que la sociedad se emperraba en considerar una rubia de bote con un par de buenas tetas.

Por todo ello, *Blonde* es una película tristísima en su corpus

dramático pero fascinante en sus formas. Formas mutantes, extrañas, salvajes, obscenas y en ocasiones lynchianas, aunque solo sea por cómo Dominik usa el *score* compuesto por Nick Cave y Warren Ellis para la ocasión. Ana de Armas está increíble recibiendo los golpes, transformándose por la vía desesperada de Norma Jean a Marilyn para así poder escapar de la cruda realidad de orfanatos, abortos, palizas machistas y abusos sexuales de los más altos cargos de poder del país. Es en su cuerpo, en su rostro, en su sonrisa y sus lágrimas donde las imágenes por momentos experimentales de *Blonde* se vuelven carne. Por eso, aunque esta sea una obra de ficción, parece mucho más real que cualquier otra. El misterio Marilyn quedó fijado para la eternidad, pero una cosa está clara: treinta y seis años son muy pocos años para dejar esta vida. Más que a la amargura que deja tras de sí el visionado de *Blonde*, merece la pena agarrarse a la rabia de que, aunque vivamos en un mundo injusto, hay que seguir peleando con uñas y dientes para tratar de hacer de él algo mejor. Lo dijo *Pierrot, el loco* (1965): «La vida es quizás triste, pero siempre bella».

37 AÑOS

El bueno, el feo y el malo de Sergio Leone (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966)

En 1966 el *spaghetti western* o *western all'italiana* estaba en pleno apogeo. A su manera, Sergio Leone se había inventado un género, por más que existieran wésterns europeos desde la época del cine mudo, al convertir en un éxito absoluto *Por un puñado de dólares* (1964), su primera entrega de la conocida como Trilogía del dólar. Con el wéstern americano agonizando, Leone fue el responsable de resucitar «el mito del mito» (palabras de Alberto Moravia), cogiendo las reglas del género y, no sin respeto, revolcándolas en una ciénaga de sangre, barro y orín del que surgiría un nuevo tipo de antihéroe, más crudo, cínico y expeditivo, destinado a enfrentarse a un nuevo tipo de aventuras, más violentas, nihilistas y socarronas. En los EE. UU. directores como Gordon Douglas, Sam Peckinpah y Monte Hellman ya habían extremado las formas del wéstern hacia un paraje desencantado donde el crepúsculo se convertiría en camposanto, pero en Europa, principalmente en Italia y España, la fiesta acaba de empezar y ya había más muertos por metro de celuloide que en todas las películas de William Wyler juntas. A *Por un puñado de dólares* le siguieron títulos tan festivos y sanguinarios como *La muerte tenía un precio* (1965) del mismo Leone, *El retorno de Ringo* (1965) de Duccio Tessari, *Yo soy la revolución* (1966) de Damiano Damiani, *Django* (1966) de Sergio Corbucci, *El día de la ira* (1967) de Tonino Valerii, *Cara a cara* (1968) de Sergio Sollima, *Si te encuentras con Sartana... reza por tu muerte* (1968) de Gianfranco Parolini y *El gran silencio* (1968), también de Corbucci, de la que hablaré más adelante. ¡Por citar

unas pocas! ¡Y son todo peliculones! ¡Y ni siquiera hemos llegado a los setenta! Es increíble que el eurowéstern siga aún a día de hoy siendo tan ignorado por la crítica cinematográfica.

Leone era un artista en crecimiento. *La muerte tenía un precio* cogía las ideas de *Por un puñado de dólares* y las llevaba al extremo, tanto en el arte de su puesta en escena como en el trasiego de su narrativa. Pero con *El bueno, el feo y el malo* —cuyo título original iba a ser *Los dos magníficos harapientos*— iba a llegar aún más lejos: los tiempos se dilatarían hasta la extrema unción, los silencios resonarían más que los cañonazos y la coreografía de primerísimos primeros planos y planos detalle de ojos y pistolas (marca Leone) serían el signo de puntuación constante en una película cuya audacia en la escritura audiovisual se convertiría en una de las leyendas del género. Si las dos películas precedentes eran rancheras silbadas con arreglos de guitarras eléctricas, el cierre de la Trilogía del dólar iba a ser una ópera bufa, una comedia hiperviolenta narrada en un contexto tremendamente dramático, el de la guerra de Secesión norteamericana. El guionista Luciano Vincenzoni ya había trazado en la magnífica *La gran guerra* (1959) de Mario Monicelli una comedia de tintes picarescos con la tragedia desbordada de la Primera Guerra Mundial como escenario. Ahora se trataba de trasladar dicha idea a un wéstern sucio y polvoriento, donde tres protagonistas —un bueno no tan bueno, un feo no tan feo y un malo malísimo— sin ningún tipo de ética o ideal superior, y mucho menos en la contienda bélica que los rodea, van a la caza de un tesoro oculto enterrado en un cementerio. Más que el juego del gato y el ratón, los protagonistas parecen ratas que tratan de devorarse las unas a las otras. Rubio (Clint Eastwood) deja maniatado y sin caballo a Tuco (Eli Wallach) en el desierto; Tuco obliga a Rubio a caminar bajo un sol inclemente durante decenas de millas, llevándolo al borde de la muerte; Sentencia (Lee Van Cleef) le da una paliza terrorífica a Tuco en un campo de concentración del Ejército de la Unión usando a un coro de presidiarios para tapar los gritos de dolor. La tragedia de la guerra en la que se mueven los tres protagonistas está presente desde el minuto uno al minuto ciento ochenta de la

cinta. Son innumerables los cadáveres, soldados heridos y tullidos, así como los continuos disparos y cañonazos que aparecen en la película. En ocasiones, son una injerencia tristísima en la historia —el hospital improvisado por los frailes—; en otras, obligan a los protagonistas a tomar parte en ella, como, por ejemplo, en la impresionante batalla por conquistar un ridículo puente que les cuesta la vida a innumerables soldados y que nos ofrece uno de los momentos más bellos del film. Aquel en el que el comandante yanqui le pide al médico que le mantenga un poco más con vida para poder escuchar cómo Tuco y Rubio vuelan el puente (un puente que Leone hizo explotar por los aires con tanta dinamita que fue un milagro que nadie saliera herido).

El maestro Ennio Morricone, verdadera alma del *spaghetti western* (son incontables las partituras que llegó a escribir para el género), entregó una de sus composiciones más recordadas para *El bueno, el feo y el malo*. Creó un *leitmotiv* de dos notas (la y re) para identificar a cada uno de los protagonistas según el instrumento que sonara: una flauta soprano para Rubio, una ocarina para Sentencia, un coro a modo de voces de coyote para Tuco. Y fundió sus composiciones precedentes en la Trilogía del dólar —la trompeta mariachi de *Por un puñado de dólares* y el sonido de las agujas del reloj de *La muerte tenía un precio*— para fusionarlas en la inconmensurable pieza para *il triello* (juego de palabras entre «duelo» y «trío/tres») final en el cementerio de Sad Hill. Leone, que ponía la música de Morricone en el set ya no solo para crear una determinada atmósfera, sino también para medir cómo debía discurrir la narración, logra en la secuencia final una de las cumbres de su arte. Un baile de planos (generales) y miradas (en detalle) a diestro y siniestro mientras atrona la fanfarria de Morricone que, tras minutos de tensa y agónica espera, acaba en un tiroteo mortal de apenas unos segundos. Normal que *El bueno, el feo y el malo* sea la película favorita de Quentin Tarantino.

38 AÑOS

Mi noche con Maud de Éric Rohmer (*Ma nuit chez Maud*, 1969)

De todos los cineastas surgidos en la *nouvelle vague*, sin duda fue Éric Rohmer —incluso por encima de François Truffaut— el que más se aplicó a la visión del cine defendida por el crítico, teórico y padre de *Cahiers du cinéma*, André Bazin. De ahí que en la obra de Rohmer haya una preocupación notable por diferenciar la representación ficcional de la realidad de lo que vendría a ser mostrar la realidad tal cual es. Rohmer, como Bresson, creía en el cine más allá del lenguaje cinematográfico y, como Hawks, se aplicaba en buscar esa mirada transparente donde el estilo del cineasta consistía, precisamente, en que de forma consciente fuera una renuncia a la apariencia del estilo. Por eso Rohmer se preocupa mucho más por las apariencias que por las formas, porque a él le interesaba plasmar la realidad ontológica del cine, atrapar su esencia pura, buscando una objetividad cinematográfica donde la reproducción fiel de la realidad sirviera para desnudar la complejidad del comportamiento humano. De ahí que en la obra del cineasta francés sean tan importantes los espacios en los que se encuadra la acción, el tiempo que transcurre en la imagen y la naturalidad con que sus personajes expresan sus pareceres sobre la vida mientras esconden sus emociones de la misma. Porque él entendía el cine como un arte esencial de lo real, y la realidad siempre anda escondida detrás de las apariencias. Saber captar esa esencia agazapada a través de la transparencia de la puesta en escena es lo que definiría toda su obra, desde *Le signe du lion* (1962) hasta *El romance de Astrea y Celadón* (2007).

Mi noche con Maud fue el cuarto de los seis «Cuentos Morales» de Éric Rohmer. El resto irían así: (1) *La panadera de Monceau* (1963), (2) *La carrera de Suzanne* (1963), (3) *La coleccionista* (1967), (5) *La rodilla de Claire* (1970) y (6) *El amor después del mediodía* (1972). Seis películas que primero fueron texto escrito (leerlas es un absoluto placer) para posteriormente ser transformadas en arte cinematográfico. Todo el ciclo suele versar sobre un mismo patrón argumental: un narrador masculino pivota sobre dos mujeres que tienden a la antítesis de pareceres y carácter, acercándose primero a su ideal femenino, dejándose luego seducir por la segunda para, finalmente, regresar a la primera y más segura opción. Mínimas variaciones y distintos arreglos para una misma sinfonía: aquí Rohmer se acerca a la obra de Yasujirō Ozu post *Principios de verano* (1951). Si el cineasta japonés mostraba de qué manera la tradición acaba por destruir el corazón de las familias, el francés buscaba retratar las debilidades (¿la hipocresía?) del hombre, subrayando con tinta invisible las contradicciones existentes entre lo que uno dice y lo que uno hace. Más o menos lo que lleva haciendo el maestro coreano Hong Sang-soo los últimos veinte años, el Éric Rohmer de la generación *millennial*.

Nadie se escapa del patrón moral rohmeriano, ni siquiera Jean (Jean-Louis Trintignant), un ferviente católico, apasionado de las matemáticas y la filosofía, que dice renunciar a la santidad cristiana por no ser capaz de ceder a sus impulsos humanos más básicos. Él está enamorado de un ideal acorde a su ética vital: una joven (rubia, flaca, devota y de apariencia virginal) a la que solo ha visto en la misa de las doce. Por eso Rohmer lo encierra a lo largo de una noche con Maud (Françoise Fabian), un volcán en erupción que planea arrasar con sus, por momentos, más endebles principios morales. Maud es un atentado en toda regla al discurso protojansenista del hombre (por algo se pasa media película negando que es jansenista): es una mujer divorciada, madre soltera, liberada sexualmente, de melena negra azabache, bebedora y fumadora que no duda en desnudarse bajo las sábanas porque le molesta mucho dormir con arrugas en el camisón. Es impagable la

cara de Trintignant cuando ella se cambia de ropa para tumbarse en la cama —situada estratégicamente en el corazón del salón— melena al viento y piernas desnudas. Rohmer capta a la perfección el detalle de cómo toda la perorata conservadora que el protagonista no ha parado de soltar durante el encuentro se le atraganta hasta dejarle prácticamente mudo.

Rohmer no solo desnuda a Maud (sin enseñar nada, lo cual es mucho más tórrido que si lo hiciera), sino también las mentiras de Jean. Al final, dormirán juntos en la misma cama y, en el único momento de debilidad (¿de sinceridad?) de Jean, se abraza a ella y la besa... para rechazarla acto seguido. Si alguna vez un protagonista se ha merecido una colleja, ese ha sido Trintignant en *Mi noche con Maud*. Al final la vida separa a los amantes imposibles y acaba concediéndole a Jean lo que de él la vida reclama: la joven pacata acaba convirtiéndose en su mujer y madre de su hijo. Pero en el último gesto de la película, cuando años después se reencuentran con Maud en una playa, la ahora esposa juega con la arena entre las manos tras haber reconocido a Maud como la esposa de un antiguo amante fallecido. Rohmer, sin explicitar nada, te está dando a entender que quizás la chica devota no era tan devota como parecía. Y que, en el fondo, se merecen el uno al otro. Y con ese sabor amarguísimo en la garganta, entran los créditos finales.

39 AÑOS

In the Mood for Love (Deseando amar) de Wong Kar-Wai (*Fa yeung nin wah*, 2000)

El señor Chow (Tony Leung) y la señora Chan (Maggie Cheung) se quieren tanto que no se atreven ni a tocarse. Su amor empezó como un juego triste y ahora es tan delicado, tan íntimo y tan absoluto que la sola idea de poder cristalizarlo en otra cosa les aterra total y terriblemente. Amar y no ser amado es horrible, pero aún es peor amar, que te amen y, sin embargo, no poder hacer nada con ello salvo, quizás, sufrir con elegancia y en silencio mientras miras cómo va desapareciendo. El señor Chow y la señora Chan se lo repiten continuamente en la película: «No vamos a ser como ellos». Por «ellos» se refiere a sus infieles parejas: la señora Chow y el señor Chan, cuerpos y voces sin rostro, personajes no figurativos, segmentados, casi más ideas (terribles, crueles, egoístas) que personas de carne y hueso. Ellos sí se aman con lujuria, entendemos. El pecado es de ellos, pero la culpa la cargan sus engañadas y abandonadas parejas. Y a ver qué hacemos ahora con tanta mentira y con tanto tiempo libre. Así, el señor Chow y la señora Chan juegan: mientras se cruzan en escaleras, pasillos, calles lluviosas, deciden empezar el juego del amor por la vía de la imitación. Se convertirán en sus parejas infieles, recrearán su historia de engaños y lascivia, en un continuo ensayo que no hará más que hacerles daño, cada vez más y más daño... Porque el que juega al juego del amor acaba irremediablemente enamorándose. Imagínate si encima te mueves por habitaciones y pasillos a cámara lenta, con la deliciosa música de Shigeru Umebayashi o con las canciones que cantaba Nat King Cole en castellano para el

público filipino: «Aquellos ojos verdes», «Quizás quizás quizás», «Perfidia», «Te quiero, dijiste». Imagina que las paredes, los coches, las telas, los objetos son todo colores cálidos: rojos y ocres, tenues verdes y ámbares maravillosamente captados con las cámaras que operaban Christopher Doyle, Ping Bin Lee y Kwan Pun-Leung. Así, a base de prueba y error, el señor Chow y la señora Chan se quedan atrapados en su propia trampa. Pero es una trampa deliciosa porque los momentos que están conviviendo en ella van a ser los mejores de sus vidas. Y si no rompen ese encanto y convierten su amor idílico en un amor físico es porque eso acabaría con todo: con la trampa, con el juego, con ellos mismos. Así que siguen ensayando, siguen caminando, siguen comiendo (que se come, bebe y fuma mucho en la película). Y así seguirán hasta que el dolor pueda más que el placer. Pero primero tendrán —esto también— que ensayarlo: «No creí que te fueras a enamorar de mí. Yo tampoco. No volveré a verla». Y las manos de Chow/Leung y Chan/Cheung se separan en un ralentí borroso que duele como si te arrancaran el corazón. Y ya solo nos queda verla a ella llorando (en *travelling* lateral) completamente rota, desconsolada, ahogándose en el abismo de a quien se le escapa el amor de su vida. Mientras él, por fin tocándola, trata de consolarla: «Solo era un ensayo».

Deseando amar de Wong Kar-Wai es una de las películas más bellas y más tristes de la historia del cine. Y su belleza, por mucho que nos duela, debe mucho a la tristeza que habita en ella. La película de Kar-Wai plantea la posibilidad de un amor surgido de una infidelidad a una edad en la que tanto hombres como mujeres queremos saber qué narices hacer con el amor que tenemos en ese exacto momento de nuestras vidas. A ver dónde lo ponemos, no sea que la estemos fastidiando y nos pasemos el resto de nuestra vida recordando la posibilidad de aquello que pudo ser. Que ser feliz es magnífico, pero la realidad es que la felicidad es efímera y la capacidad que tenemos los seres humanos para mortificarnos supera la de cualquier otra raza de la galaxia.

Tony Leung tenía treinta y ocho años cuando protagonizó *Deseando amar*; Maggie Cheung, treinta y seis. Su historia de amor

ocurre en Hong Kong en 1962. Pero, tal y como nos la muestra el maestro Wong Kar-Wai, esta historia no parece que se esté viviendo: más bien parece que se esté recordando. Por eso, los momentos escogidos para ser narrados están tan aislados entre sí, por eso se tiende tanto a ver una acción repetidamente, por eso muchas de las imágenes no son claras, sino borrosas, vistas a través de transparencias, reflejos (hay miles de espejos), cortinas... *Deseando amar* no podía salir bien para la pareja protagonista porque su propia forma cinematográfica adquiere la puesta en escena de un recuerdo ya lejano. De ahí ese movimiento magmático de los personajes; también de ahí esa diferenciación entre secuencias perfectamente bien delineadas —cuando ella se queda atrapada en el cuarto de él y deben pasar las horas en silencio, juntos— y otras que son solo fragmentos misteriosos en los que no sabemos qué es lo que realmente ocurre. Porque así funciona la memoria: siempre caprichosa, siempre sin consideración. Recordemos que en el relato japonés en el que se inspiró Wong para hacer su película los protagonistas acaban suicidándose. Aquí simplemente se separan, crecen, se reproducen y desaparecen. Y el único rastro que nos queda de ellos son unas palabras dichas a una piedra, para que así algo (más que alguien) sepa la verdad sobre lo sucedido.

Deseando amar es un milagro absoluto. Más si tenemos en cuenta que Wong es un cineasta que rueda sin guion y va entendiendo el tipo de película que quiere hacer en el mismo momento en el que la está rodando. Es un milagro, repito: quince meses de rodaje les llevó acabar la filmación. Porque Wong necesita ver el material rodado para empezar a entender qué es exactamente lo que quiere contar. Todo se prueba y se estudia y se tantea en el rodaje, pero la película real se decide en el montaje. Así se hace una obra maestra. Tuvo secuela espiritual, *2046* (2004), que a mí me parece magistral.

40 años

Maridos de John Cassavetes (*Husbands*, 1970)

No es lo mismo ver *Maridos* a los veinte que a los treinta que a los cuarenta. Cuando uno es joven, al margen de lo brutal de algunos sucesos, se queda sobre todo con el libertinaje de las acciones, con ese retrato de la amistad desatada y, al mismo tiempo, fuertemente atenazada por los lazos que te impone el alcohol. Con veinte años uno bebe para desinhibirse, para troncharse, para romper un poco las cosas viejas y formar parte de algunas cosas nuevas. Por eso con veinte años *Maridos* te parece una versión un tanto sombría de *Resacón en Las Vegas* (2009). Diez años más tarde la cosa cambia: la amargura empieza a ganarle terreno a la comedia ebria. El patetismo se hace paladeable, la violencia resulta intragable, el machismo es directamente vomitivo. Los gestos se reconocen como algo lo suficientemente cercano como para incomodarte o alegrarte, pero esquivas la sacudida dramática con los pocos pelos que te quedan.

A los cuarenta *Maridos* te parece directamente una película de terror. La supuesta gracia que le veías a las borracheras de tres amigos en continua huida se convierte en un grito desesperado. Un aullido (muy *beat*) que te hiela la sangre, mezcla de rabia, miedo, euforia y tristeza absoluta. Por eso Cassavetes oprime tanto a sus personajes en el plano, poniéndoles el foco a dos dedos del rostro. Años más tarde los teóricos se desharán en elogios hablando de la semiótica de la imagen del cuerpo representado y fragmentado, pero yo creo que si Cassavetes encierra en el plano rostros (agrietados, salvajes, luminosos, heridos) es porque usa la cámara cinematográfica como si fuera un aparato de rayos X capaz de aprehender la psique de sus personajes. Y cuando digo «psique» me

refiero a todo el amor y todo el odio, a toda la felicidad y toda la tristeza, a todas las derrotas y a alguna que otra victoria que anidan en lo más íntimo del alma. La verdad que se extrae de las películas de John Cassavetes es la verdad absoluta del comportamiento humano: una imagen nada agradable, nada cómoda, nada fácil de cómo somos y cómo nos comportamos. Como Ingmar Bergman pero sin metafísica y cambiando la fría exactitud de los planos del maestro sueco por el caos hipercontrolado de imágenes y diálogos que parecen improvisados y, sin embargo, están escritos hasta la última coma. Cuando uno cumple cuarenta solo piensa en huir, porque parece que fugándose logrará dejar todas las responsabilidades atrás, aunque en realidad lo que se está haciendo es tapar los problemas viejos con problemas nuevos. De eso va *Maridos*: de esa fuga a ninguna parte, cuando aún te quedan fuerzas para correr.

La película arranca con unas fotos de una fiesta y con imágenes en movimiento de un funeral. Tres amigos: Gus (John Cassavetes), Harry (Ben Gazzara) y Archie (Peter Falk) entierran al cuarto que, al estar de cuerpo presente, solo hemos podido conocer a través de las primeras instantáneas. Los tres han pasado la frontera de los cuarenta y no tienen ganas de volver a su casa a seguir como si nada hubiera pasado, así que deciden volver a ser niños de nuevo: echan carreras por las calles de Nueva York, se burlan de sí mismos en el metro, juegan al básquet en una cancha y se echan unos largos en una piscina. Y luego ya a beber. No a beber de cualquier manera, sino a beber mucho, a lo Cassavetes (que se lo llevó una cirrosis hepática), no para alcanzar ninguna gracia psicotrónica a lo Lowry o a lo Schulberg, sino para expulsar a la serpiente que llevan dentro. La primera (larguísima) secuencia con barra libre de cerveza, algo fordiana en su extraña lírica pero sumamente inestable con esa cámara a ras de mesa, ya es una película dentro de la propia película. Un lamento por el amigo perdido que acaba en agria trifulca cuando los colegas se dedican a increpar a una mujer que no es capaz de cantar como ellos quieren.

Pero no nos perdamos, porque esta película se llama «Maridos» y no «Amigos»: no solo va de hablar de la amistad

cuando peinas canas o de jugarte en el casino de turno la bolsa o la vida. Nuestros tres antipáticos y aun así aparentemente divertidos protagonistas son todos hombres de familia, sumando juntos tres mujeres y ocho hijos. Hemos podido ver incluso el interior del hogar de Harry: una secuencia de una violencia extrema, con su mujer amenazándole con un cuchillo y este respondiendo con golpes, tanto a ella como a la madre de ella. Su necesidad de fuga es tan grande que Nueva York se les queda demasiado pequeña y deciden coger un avión e irse a Londres. Allí juntos siguen dando miedo, pero por separado aún es peor. Harry llora delante de la chica que ha conseguido llevarse a la habitación. Gus entabla un extraño juego en la cama, entre la pelea y el sexo, con una mujer tan alta como frágil. Archie insulta con brutalidad a una chica asiática que se ha atrevido a besarle: «¡Primero pides una Coca-Cola y luego me besas!». ¿Pero qué coño quieres, Archie? El plano que impone Cassavetes devora el rostro de la actriz mientras se deshace en lágrimas.

Maridos no es una película nada fácil, por dos razones bien claras: porque la vida es de todo menos fácil (y Cassavetes ha sido uno de los mejores retratistas a la hora de cazar todo el ruido y la furia de la existencia humana) y porque nadie dijo nunca que el cine tuviera que ser fácil. Las buenas películas suelen serlo, pero las grandes películas suelen ser todas difíciles (además de imperfectas). Y Cassavetes tiene unas cuantas de esas: *Faces* (1968), *Una mujer bajo la influencia* (1974), *Noche de estreno* (1977), *Corrientes de amor* (1984). Al final de *Maridos* solo dos de los amigos regresan a casa. Terminada la fuga, queda el remordimiento y tratar de abrazar la rutina del hogar como la única vía real para alcanzar algo mínimamente parecido a la calma. Quién sabe, quizás hasta la felicidad.

41 AÑOS

En tierra hostil de Kathryn Bigelow (*The Hurt Locker*, 2008)

Momento histórico el del 2 de febrero de 2010, cuando en la 82.ª entrega de los Premios Óscar, Barbra Streisand abría el sobre con el nombre del ganador (o ganadora) del Óscar a mejor director (o directora). Estaban nominados James Cameron por *Avatar*, Lee Daniels por *Precious*, Quentin Tarantino por *Malditos bastardos*, Jason Reitman por *Up in the air* y Kathryn Bigelow por *En tierra hostil*. Ganó Bigelow. La primera vez en la historia de los Óscar que una mujer ganaba el premio a mejor dirección. Repito: año 2010, ochenta y dos ediciones. Y aún hay más. A día de hoy —escribo esto en diciembre de 2022— únicamente ha habido otras dos directoras ganadoras: Chloé Zao por *Nomadland* en 2020 y Jane Campion por *El poder del perro* en 2022. Solo tres mujeres en noventa y cuatro ediciones de los premios. Los números cantan que da gusto. El gran perdedor de esa noche fue el director James Cameron, cuya *Avatar* había quemado las taquillas a lo largo y ancho de todo el globo terráqueo, mientras que la película de Bigelow era la cinta oscarizada con menor recaudación realizada en toda la historia de los premios. Cameron y Bigelow habían estado casados y fue precisamente el director de *Titanic* (1997) el que había animado a Bigelow a realizar *En tierra hostil*. La misma noche de la gala el propio Cameron dijo que puestos a apostar quién iba a ganar, él jamás apostaría en contra de Kathryn Bigelow. *En tierra hostil* acabó ganando seis de los nueve óscares a los que estaba nominada, incluyendo mejor película. Otro récord conseguido: la primera vez que el Óscar a mejor película iba a parar a un film dirigido por una realizadora. Bang, bang.

El concepto «The Hurt Locker» («El cajón herido»), título

original de la película, hace referencia al término coloquial con el que los militares denominan situaciones problemáticas o de inminente violencia en un conflicto bélico. El guion, escrito por el periodista Mark Boal, que había estado integrado en Irak en un escuadrón de artificieros, poseía una estructura episódica que renegaba de los enlaces narrativos entre secuencias. El cine bélico estaba cambiando tras las dos guerras del Golfo Pérsico (1990 y 2003) por la sencilla razón de que la imagen cinematográfica debía combatir ya no solo contra la imagen televisiva de la guerra, como había ocurrido en Vietnam, sino con una aún más directa: la que los propios soldados grababan y subían a páginas de video en la red. De alguna manera, el cine debía responder con aún más dosis de imagen cinematográfica porque nada podía superar la imagen en crudo de la realidad rodada *in situ* en pleno conflicto bélico. Solo se me ocurre una excepción: *Redacted* (2007) de Brian De Palma, que es capaz de apropiarse del lenguaje digital grabado con móviles para crear un discurso terrorífico y antibelicista sobre el odio y el horror que habita en toda guerra. Pero, claro, es que estamos hablando de Brian De Palma.

Así que el remedio de Kathryn Bigelow —como también hicieran Ridley Scott con la brutal *Black Hawk Derribado* (2001) o Michael Bay con *13 horas: Los soldados secretos de Bengasi* (2016)— para superar la imagen visceral y *amateur* que nos llegaba de la guerra a través de internet fue el de potenciar todas las herramientas del lenguaje cinematográfico en aras de crear la tensión más inclemente posible. Toda imagen narrada necesita de su particular puesta en escena —y no de otra— para funcionar; por eso *En tierra hostil* funciona tan rematadamente bien: porque cada secuencia posee la distancia, el tempo y la forma exactas para que todo funcione como una, ejem, bomba de relojería.

Lo dice una frase del corresponsal de guerra Chris Hedges al arrancar la cinta: «El ímpetu de la batalla es una potente y muy a menudo letal adicción, porque la guerra es una droga». Y ese subidón adrenalínico, esa batalla química, es la que Bigelow va a intentar replicar únicamente con las herramientas del cine en su película. Por eso la directora corta los planos de forma

superrápida, mezclando un angular inusitadamente —incluso chifladamente— ancho (100:1) con otro radicalmente más corto y clásico, de dieciséis milímetros. Las imágenes pasan a velocidad supersónica delante de los ojos del espectador: vemos trozos de cables, metal, plástico, sudor, piel, pinzas. En ocasiones la imagen es tan rápida que, más que verla, la sientes. Al final, un clic. Si todo acaba bien, el corte es intrascendente, casi anodino; la vida sigue igual. Si todo acaba mal, llega el ralentí en una definición extrema de la imagen. Vemos (y escuchamos) a la perfección cómo se levanta el polvo, cómo se retuerce el metal, cómo las piedras son empujadas en una nube de tierra y metralla, cómo le revienta la cabeza al artificiero. Y nada más. Elipsis y a la siguiente secuencia de alta tensión.

No ayuda a mantener un buen ritmo cardíaco el hecho de que el protagonista de la película, el sargento William James (Jeremy Renner, convirtiéndose en estrella de la noche a la mañana), esté peligrosamente cerca de abrazar la locura, algo que probablemente debería restarle realismo a la película, pero que gracias tanto a la cuidada relación que establece con sus compañeros, el sargento JT Sanborn (Anthony Mackie) y el especialista Owen Eldrige (Brian Geraghty), como a la intensísima interpretación de Renner no solo no trastabilla la credibilidad, sino que llega a lograr que el espectador empatice con lo que parece ser una atracción insana hacia la muerte. Normal que las secuencias finales, cuando ya está en casa con su familia y el máximo desafío al que se enfrenta es el de comprar unos cereales, sean aún más incómodas y angustiosas que las vividas en el campo de batalla.

42 AÑOS

Annie Hall de Woody Allen (1977)

Si contamos *What's Up, Tiger Lily* (1966), donde Woody Allen se apropió de una película japonesa cambiándole los diálogos en el doblaje americano para que todo fuera deliciosamente absurdo, *Annie Hall* se trataría de su séptimo largometraje como director. Fue su película del cambio: hasta entonces se había dedicado en exclusiva a la comedia, bebiendo del cine de los hermanos Marx, de Jerry Lewis, de Charles Chaplin. Él había empezado en la *stand up comedy*, primero en bares y teatros, luego en televisión. Su retórica enarbolaba con inteligencia y rapidez un humor afilado tremendamente culto donde las frases arrancaban desde la cotidianidad, en buena parte confesional, y terminaban dándose la vuelta a sí mismas, por lo general ridiculizando el sinsentido de la existencia. Es imposible no llorar de risa con *Toma el dinero y corre* (1969) o *El dormilón* (19793). Pero en *Annie Hall* Woody Allen dio su paso de gigante. Había cumplido cuarenta años, se había divorciado dos veces y se estaba empezando a quedar calvo (lo explica perfectamente en el monólogo de arranque de la película). Allen era un adorador pertinaz del cine de autor europeo y a partir de *Annie Hall* no es que fuera a renunciar a la locuacidad imparable de Groucho Marx (también citado en el monólogo), pero sí iba a abordar temas más serios, principalmente los conflictos que surgen en las relaciones de pareja y la clara imposibilidad de encontrar la felicidad en esta vida en la que aún necesitamos los huevos (referenciando el monólogo que hay al final de la película).

Más adelante, su pasión cinéfila acabaría desbarrando: *Interiores* (1978) era demasiado Ingmar Bergman y *Recuerdos* (1980) era demasiado Federico Fellini. Pero en *Annie Hall* encontró

la medida exacta para canalizar tanto la ruptura de la cuarta pared y las ensoñaciones, irrumpiendo en el relato real (a lo Bergman), como la puesta en escena de todo su imaginario vital y cinematográfico, si es que ambos se pueden llegar a separar, mezclando ficción clásica con metalenguaje cinematográfico (a lo Fellini). De ahí todas esas secuencias a modo de *flashback* donde Alvy Singer (Allen) recuerda su infancia, introduciéndose él mismo en sus propios recuerdos, con magníficos momentos, como uno en el que sus compañeros de clase explican qué ha sido de ellos u otro de una fiesta en casa de sus padres, esta vez acompañado por Annie (Diane Keaton) y Rob (Tony Roberts). De ahí también la escena en la que interrumpe a desconocidos por la calle para preguntarles cuestiones existenciales; en la que rompe un plano dirigiéndose a la cámara explícitamente; o —la mejor de todas ellas— en la que en una discusión en la cola del cine le demuestra a un profesor pedante que no tiene ni idea de las teorías de Marshall McLuhan..., metiendo al propio McLuhan en el plano para corroborarlo. La audacia como narrador de Allen anda disparada en todo momento y eso es tremendamente importante señalarlo porque a Allen siempre se le ha valorado mucho más por ser un gran escritor que por ser un gran director. Si bien es cierto que con los años, especialmente en su obra del siglo XXI, su puesta en escena ha ido ganando en pereza, en los años setenta y ochenta es realmente bárbaro el cómo, dónde y por qué sitúa la cámara para plantear una secuencia. En *Annie Hall*, además, contando con la maestría de Gordon Willis —recordemos: director de fotografía de *El Padrino* (1972)— tras la cámara.

Pero dejémonos de tecnicismos (aunque sea difícil, porque... ¿os acordáis de cuando introduce una pantalla partida entre las dos familias paternas y estas empiezan a dialogar entre ellas mientras comen? Esta película es un no parar) y adentrémonos en el romance. *Annie Hall* es una de las comedias románticas más bellas y tristes que se hayan hecho nunca. Un regalo inigualable que se dieron mutuamente Woody Allen y Diane Keaton: él escribiéndola, ella interpretándola. Como personaje, Annie Hall es una de las protagonistas femeninas más bien escritas e interpretadas de la

historia del cine. Frente a ese Pigmalión desastroso que es Alvy Singer —a quién Allen no dudaría en volver a lo largo de muchísimas películas, poniéndole otros nombres: del Isaac de *Manhattan* (1980) al Harry de *Desmontando a Harry* (1997)—, Annie es todo libertad, simpatía y autenticidad. Si Alvy está obsesionado con la muerte, Annie está enamorada de la vida. Viste como quiere, canta como quiere, avanza por la vida como quiere. Alvy conduce la narración, pero es Annie quien la secuestra continuamente. Annie es la película: Alvy solo nos la está contando. «La-di-da, la-di-da, la-la».

Dejadme cerrar con una escena preciosa de *Annie Hall* (una de tantas). Tras una de sus rupturas con Annie, Alvy está teniendo un romance que, siempre desde su perspectiva, es completamente ridículo. Porque toda la existencia humana es ridícula a los ojos de Alvy (a los ojos de Allen). Entonces recibe una llamada aterrorizada de Annie: necesita que vaya a su casa enseguida. Él no entiende qué pasa, pero deja a la chica en la cama y va corriendo a ver a Annie. «Hay una araña en el cuarto de baño»: es la araña una metáfora preciosa de lo que nos necesitamos los seres humanos aun sin reconocerlo. De esa fragilidad máxima que define nuestras relaciones, nuestras historias de amor, nuestra escasa capacidad para aceptar la vida tal y como se nos viene dada. Por eso, aunque no dejemos de reír mientras la vemos, *Annie Hall* es una película tremendamente triste: porque incluso con toda la metaficción vertida por Allen, transpira una verdad sobre las relaciones humanas en la que es imposible no verse reflejado. El amor empieza, el amor se termina. Y luego no hay nada más.

43 AÑOS

Los siete samuráis de Akira Kurosawa (*Shichinin no samurai*, 1954)

1954 fue el año en el que se estrenaron *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *La ley del silencio* de Elia Kazan, *Las diabólicas* de Henri-Georges Clouzot, *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, *Ha nacido una estrella* de George Cukor, *La condesa descalza* de Joseph L. Mankiewicz, *La strada* de Federico Fellini, *Senso* de Luchino Visconti, *Filón de plata* de Allan Dwan, *El intendente Sansho* de Kenji Mizoguchi, *La sal de la tierra* de Herbert J. Biberman, *Sabrina* de Billy Wilder, *Siete novias para siete hermanos* de Stanley Donen, *Japón bajo el terror del monstruo* de Ishirō Honda, *20.000 leguas de viaje submarino* de Richard Fleischer, *Samurái* de Hiroshi Inagaki, *Te querré siempre* de Roberto Rossellini, *Veracruz* de Robert Aldrich, *Obsesión* de Douglas Sirk, *Carmen Jones* de Otto Preminger, *Ulises* de Mario Camerini, *Robinson Crusoe* de Luis Buñuel, *Tierras lejanas* de Anthony Mann, de nuevo Mizoguchi con *Los amantes crucificados* y, claro, *Los siete samuráis* de Akira Kurosawa. Todas ellas obras maestras. Y esto lo digo por si esta noche, a tus (por ejemplo) cuarenta y tres años, estás tirado en el sofá sin dejar de buscar qué narices ver en la plataforma de *streaming* de turno. Niego la nostalgia como herramienta clara de supervivencia y jamás ha salido de mi boca un *ranciofact* como «ya no se hacen películas como las de antes»..., ¡pero es que hay más buenas películas en 1954 que en todo lo que llevamos de siglo XXI! Vale, ahora sigamos con lo nuestro.

En 1954 Akira Kurosawa tenía cuarenta y cuatro años y ya era el más célebre de todos los cineastas japoneses. Eso significa

que era el favorito del público, que acudía en masa a sus estrenos tras el éxito brutal de *Rashomon* (1950), pero no tanto de los críticos, que seguían achacándole que era «el más occidental de los directores japoneses» (a los críticos habría que exterminarlos de tanto en tanto). A Kurosawa, es cierto, le pirraba el cine de John Ford y Howard Hawks. Era un fan devoto tanto del wéstern como del cine de gánsteres. Él creía en el poder de la cámara invisible y rehuía de todo manierismo ridículo. Y también debía estar hasta el kimono de que siempre le anduvieran lanzando a la cabeza la grandeza del cine de Mizoguchi: «Yo sí sé hacer creíble a un samurái y no Mizoguchi: lo suyo son las mujeres y los mercaderes» (su mal genio era ampliamente conocido).

Con *Los siete samuráis* Kurosawa dio forma al primer gran film de acción de la historia del cine. Probablemente también a la primera película donde un grupo de gente dispar se juntan para lograr una violenta acción en común; le seguirían *Los cañones de Navarone* (1961), *Doce del patíbulo* (1967), *13 asesinos* (2010), *Rogue One* (2016). Así que sí, quizás Kurosawa bebió mucho del wéstern americano, pero cualquier deuda que pudiera tener fue devuelta con creces: el *remake* de la misma en clave wéstern en *Los siete magníficos* (1960), Sergio Leone releyendo *Yojimbo* (1961) en clave *spaghetti* en *Por un puñado de dólares* (1964), George Lucas copiándole hasta las cortinillas de transición de *La fortaleza escondida* (1958) para *La guerra de las galaxias* (1977). Kurosawa le pidió al guionista Shinobu Hashimoto una historia donde quedara capturado el sentido ontológico de la vida samurái y este respondió con una pieza trágica en repetición continua con la venganza como motor principal. Kurosawa la desechó. Años después Masaki Kobayashi hizo con ese libreto una de las mejores películas de la historia del cine: *Harakiri* (1962).

Hashimoto y Kurosawa cogieron todo el dinero que la productora Toho pudo darles y se marcharon a rodar al monte. Construyeron hasta cinco pueblos idénticos, dibujaron perfiles dramáticos de los ciento un aldeanos, rodaron en orden cronológico para así mantener el *pathos* latente. Las condiciones eran nefastas: un frío horrible, tormentas de nieve, aire

huracanado. Aun así, estuvieron rodando durante año y medio, complicando todavía más los factores ambientales: siete bombas de agua no dejaban de lanzar lluvia cinematográfica sobre los cada vez más catatónicos actores.

El resultado es una película increíble, inagotable. Doscientos minutos de narración límpida, rapidísima, con personajes tremendamente bien definidos abocados a unas escenas de acción nunca vistas antes en una pantalla de cine. Los siete samuráis protagonistas se dividen en dos grupos: por un lado, Toshiro Mifune (que parece salido de un *anime*, con su espada gigante y su gestualidad fuera de órbita) y, por el otro, el resto, encabezados por Taskasi Shimura (que parecen salidos de un kabuki). Fue aquí cuando Kurosawa empezó a filmar con distintas cámaras rodando al mismo tiempo: es impresionante cómo captura la acción mientras esta cobra vida con distintos protagonistas a distinta distancia de foco, y todo está perfectamente señalado. Esa capacidad *felliniana* de atrapar con la cámara a un gran grupo de personajes, estando todos y cada uno perfectamente situados en el plano, da lugar a algunas de las composiciones más bellas de la película. Orson Welles le robaría muchas de estas ideas para su *Campanadas a medianoche* (1965).

El gran tema de *Los siete samuráis* es el deber, pero su gran razón es la humanidad. Kurosawa delinea a la perfección el carácter cobarde de los aldeanos, que son capaces de ayunar para darles su poca comida a los samuráis, pero al mismo tiempo esconden a sus mujeres por si estos se aprovechan de ellas. Los bandidos aparentemente son el eje del mal y ya está, pero cuando estos son masacrados, desarmados por unos campesinos enajenados, ahí la ética pasa de ser objetiva a subjetiva, metiendo el gusano de la culpabilidad en el espectador. Y los samuráis son increíbles, puros héroes: generosos, valientes, leales, inteligentes y grandes compañeros. La muerte de cada uno de ellos se siente como una estocada en el pecho. Cada catana clavada en un montículo de arena es una lágrima deslizándose por tu cara. Desde la honorabilidad y templanza de Kambei (Shimura), protagonista y al mismo tiempo narrador —cuando habla a los demás, nos habla a

nosotros—, pasando por la letalidad y elegancia de Kyuzo (Seiji Miyaguchi) —impagable su escapada nocturna y regreso entre árboles y niebla, cargando con un rifle del enemigo— y finalizando, claro, con Kikuchiyo (Mifune), el más desarrapado y exagerado, el más chillón y descarado: sus enemigos le temen, los niños le adoran y encima se pega media película luchando con el culo al aire. Él, que ni siquiera es samurái, sino campesino. El más valiente e insensato de todos ellos. De ahí que su muerte sea el momento más bello y triste de la película.

44 AÑOS

Bright Leaves de Ross McElwee (2003)

Empezar a fumar es lo más fácil del mundo; dejarlo, una gesta titánica, tiránica. Yo empecé a fumar tarde, primero porque no me gusta hacer lo que me dice la gente (*aka* dejarme llevar por las presiones sociales) y, segundo, porque soy un cabezón numantino como mi abuelo Terencio Calvo Calvo, el mismo que se arruinó por emperrarse en invertir todo su dinero en carbón porque (según sus palabras) ese iba a ser el combustible del futuro y no otro. Así que entre los dieciséis y los veintidós rechacé todos los cigarrillos que me ofrecían amigos, conocidos, novias. Y cuando ya nadie empieza a fumar, entonces empecé yo. Con veintitrés años y sin venir a cuento voy y acepto un Ducados de un chaval al que apenas conocía. La madre que me trajo.

El cineasta norteamericano Ross McElwee es uno de los principales referentes contemporáneos de lo que en su día se denominó como cine directo, una línea de trabajo (una filosofía más bien) dentro del cine documental surgida en los años cincuenta, que buscaba un nuevo realismo cinematográfico, recuperando la idea del *Kino-Pravda* de Dziga Vértov, la cual iba a la caza de la imagen-verdad, cambiando los impulsos estetas de los cineastas por una objetividad libre y espontánea. Como casi todos los movimientos cinematográficos, lo que buscaba el cine directo (también podría haberse llamado «cine *pur*», como el movimiento francés de los años veinte y treinta) era alejarse de los artificios y manierismos de un cine adocenado y manipulador (entiéndase: Hollywood). Cámaras ligeras, equipos de audio portátiles, iluminación natural, un equipo de rodaje que podía consistir en una sola persona: el director. El cine directo iba a influir tanto en

el *free cinema* como en la *nouvelle vague*, pero también se podría decir que todo el fenómeno de videos en YouTube del siglo XXI es una variante más cruda del cine que en su día hacían D. A. Pennebaker, los hermanos Maysles, Richard Leacock y, ya en Europa, el maestro Jean Rouch.

Las películas de Ross McElwee son una mezcla de diario fílmico y ensayo cinematográfico figurativo que sirve como disparador de metáforas. No están lejos de las autobiografías fílmicas de Alain Cavalier o de los retratos etnográficos de Raymond Depardon. En *Bright Leaves* el objeto a estudiar es el tatarabuelo del propio McElwee que, al parecer, sirvió de modelo para el personaje de Gary Cooper en *El rey del tabaco* (1950) de Michael Curtiz: un terrateniente que perdió todas sus plantaciones de tabaco y murió en la ruina, mientras que su contrincante se convertía en uno de los hombres más ricos del país. Tratando de ahondar en la raíz de la verdad de lo sucedido, McElwee va trazando rutas paralelas que le sirven para explorar tanto su propia vida en el momento de la filmación —principalmente la relación con su hijo, Adrian McElwee— como el retrato de un país devorado por el consumo de tabaco. En un momento clave del documental un profesor le dice a McElwee, mientras lo mueve por un falso decorado cinematográfico en un *travelling* apañado con una silla de ruedas y dos abrazaderas, que su objetivo siempre ha de ser el de trascender las imágenes y, una vez logrado esto, saber qué hacer con ellas. McElwee jamás ha dejado de trascender porque jamás ha dejado de buscar, partiendo de lo prosaico para alcanzar la lírica, de lo ajeno para llegar a lo íntimo: *Sherman's March* (1985), *Time Indefinite* (1993), *Photographic Memory* (2011). Sus películas son además el documento de cómo evolucionó la relación con su hijo, el ya citado Adrian McElwee, una historia con trágico final al fallecer el joven con tan solo veintisiete años el pasado 2016.

La Organización Mundial de la Salud declaró en 2008 al tabaco como «la principal causa en el mundo de muerte evitable». Cinco millones de muertes anuales. En el siglo XX el tabaco mató a más gente que todas las guerras de la época juntas. En *Bright Leaves*

McElwee graba a muchísimas personas fumando: a jóvenes, adultos, ancianos; incluso a enfermos terminales, precisamente, por su adicción al tabaco. Una joven pareja no deja de prometer que al día siguiente lo dejará para, al final, volver a aparecer fumando en cámara. Un exfumador aparece brevemente en el documental para decir que cambiaría a la mujer más guapa del mundo por poder fumarse un solo cigarrillo. La opulencia de la herencia del contrincante del tatarabuelo de McElwee solo es comparable a la devastación que deja tras de sí el cáncer del tabaco. Si te apetece dejar de fumar, ver *Bright Leaves* es un buen comienzo. Lo dije al principio de todo: dejar de fumar es de las cosas más difíciles que existen. Por eso me apetecía poner esta película en este libro en esta edad en particular: porque, por fin, a los cuarenta y cuatro años conseguí dejar de fumar.

45 AÑOS

Centauros del desierto de John Ford (*The Searchers*, 1956)

Desde la más rotunda oscuridad, una puerta se abre, un cuadro dentro del cuadro. Vemos a Martha (Dorothy Jordan), solo una silueta negra que avanza hacia el exterior de la casa mientras la cámara le sigue en un suave *travelling*. Martha se desliza hacia la derecha y se lleva la mano a la frente para cubrirse los ojos del sol. Otea en el horizonte la llegada lejana de un jinete cuyo rostro no vemos. Es Ethan Edwards (John Wayne), el padre cinematográfico de Travis Bickle, de John Rambo, de Freddie Quell, de Jake Van Dorn, de tantos y tantos antihéroes trastornados hijos de su madre que acabarán poblando el cine más allá de *Centauros del desierto*. La cinta es, para muchos, el mejor wéstern de la historia del cine; para otros tantos, la mejor película de John Ford.

Pero esto no siempre fue así. En el momento de su estreno un sumamente cabreado Lindsay Anderson escribía: «Ahora, ¿qué va a hacer Ford, director de directores, con un héroe como este?». Ethan Edwards asesinaba —por la espalda y en plano medio sin vérsele la cara, tal y como mata en la película a Futterman y sus compinches — al héroe romántico que John Ford había estado dibujando hasta la fecha, por lo general con el rostro de John Wayne o de Henry Fonda: *La diligencia* (1939), *El joven Lincoln* (1939), *Las uvas de la ira* (1940), *Pasión de los fuertes* (1946), *La legión invencible* (1949) y un etcétera de obras maestras que hacen de Ford (lo he dicho tantísimas veces, también en este libro) el mejor director de la historia del cine. Pero Ethan Edwards no es un héroe. De hecho, tampoco es un antihéroe. Está ahí: a medio camino entre el amor (a su cuñada) y el odio (a los asesinos de la misma). Durante su odisea a lo largo de cinco largos años nunca acaba de quedarnos

claro si, o bien busca a Debbie (Natalie Wood) para encontrarla y asesinarla por haberse convertido en la esposa del jefe indio responsable de la muerte de Martha, o bien lo hace para rescatarla y traerla a casa sana y salva. Su determinación es mucho más poderosa que su ética. Ethan jamás desfallece en su búsqueda pero, mientras cabalga, no deja de mostrar pruebas vívidas del odio y la rabia que anidan en el alma de un soldado confederado que jamás aceptó rendirse: dispara a los ojos de un cadáver indio, mata a los búfalos para que los comanches no tengan alimentos, se burla de la esposa india de su compañero centauro Martin Pawley (Jeffrey Hunter), desata una mirada que es puro odio sobre unas chicas blancas a las que el ejército ha rescatado de los apaches y está a punto de matar a Debbie cuando por fin la encuentra. Anderson tenía razón: ¿qué podía hacer John Ford con un héroe así?

Permítaseme un *flashback*. Es de noche y Scar (Henry Brandon) y su tribu están a punto de atacar la casa de Martha y su familia. Lucy, la hija mayor, no entiende qué ocurre y cuando lo descubre, Ford lo subraya con un plano tremendamente inusual en su cine, casi de película de terror, un movimiento de aproximación a su rostro desencajado. Es exactamente el mismo movimiento que ejecuta sobre el rostro de John Wayne —cómo está John Wayne, por Dios— cuando ve a esas chicas blancas enloquecidas tras convivir durante años con los comanches. Ford está emparejando el miedo de Lucy a que la violen y asesinen los indios con el desprecio de Edwards ante aquello en lo que se han convertido esas pobres chicas inocentes.

Ethan Edwards es un personaje terrible, de una complejidad inusitada en el wéstern de los años cincuenta y que, quizás, encontraría sus raíces en *Río Rojo* (1948) de Howard Hawks o en *Colorado Jim* (1953) de Anthony Mann. Pero que la rama no nos dé en la cara y nos despiste sobre qué nos está contando John Ford. Scar y sus hombres son unos salvajes, unos violadores, unos secuestradores, unos asesinos. Pero ¿qué es lo que hace el ejército cuándo descubre su campamento? El erial de cadáveres que nos muestra Ford es espantoso. Cuando además nos revela el cadáver de Look, la esposa india de Martin Pawley, la conmoción es

absoluta. «¿Por qué tenían que matarla los soldados? ¡Ella nunca hizo daño a nadie!» Ethan, de hecho, aunque acabe abrazando a Debbie y llevándola a casa, en realidad es un fracaso como *searcher*. Su larga peregrinación tratando de encontrar a Debbie no tiene nada de romántico: el único sentimiento que lo impulsa a seguir buscando es un odio que envuelve su corazón como si fuera alambre de espino. Y, pese a ello, Ford ni siquiera le concede la capacidad de expiar su rabia. Cuando por fin encuentren a Debbie y a Scar, será Martin Pawley quien acabe con el indio responsable de exterminar a su familia.

Lo único que hace Ethan es sacar el cuchillo y arrancarle la cabellera al cadáver. Gesto, por otro lado, que Ford tiene la elegancia de no mostrar. Porque entre las muchas maravillas de esta película se halla el hecho de que Ford ejecuta elipsis por doquier: no vemos morir a Lucy, no vemos a Ethan encontrar su cadáver, no vemos morir a Brad (Harry Carey Jr.); ni siquiera vemos el ataque de los indios a la casa o el de los soldados al campamento indio. Ford únicamente nos deja ver las huellas del odio inclemente que se profanan unos y otros en una espiral infinita de violencia que solo acabará cuando uno de los dos bandos esté totalmente aniquilado.

Al final de *Centauros del desierto* la puerta se cierra dejando fuera, ya para siempre, al desclasado y renegado de su protagonista. Él se agarra el brazo: quizás le duela, quizás Wayne se acordó en ese momento del gesto mítico de Harry Carey padre, el protagonista de tantos wésterns mudos de Ford. Pero el portazo que le da la vida jamás acabará por tapar la tremenda historia de amor negado que existe entre ambas puertas, la de apertura y la de cierre, la de Martha y la de Ethan. Una historia de amor únicamente perceptible en sus miradas, en cómo el hermano pregunta ingenuo por qué se han quedado tantos años en esa tierra, en cómo ella acaricia la casaca de Ethan (de hecho, Ford acompaña con la cámara a Martha con la casaca cuando la guarda en la habitación, remarcando la importancia del gesto con una sutileza maravillosa). Ahí anida el odio desatado de Ethan: Scar ha violado y asesinado al amor de su vida, un amor que él nunca llegó

a disfrutar, y ha secuestrado a la que podía haber sido su hija. Tanto dolor y tanta pena solo pueden caber en las botas de Ethan Edwards.

46 AÑOS

En el cuarto de Vanda de Pedro Costa (*No quarto da Vanda*, 2000)

Cuando el cineasta portugués Pedro Costa terminó su tercer largometraje, *Ossos* (1997), rodado íntegramente en el barrio lisboeta de Fontainhas, se dio cuenta de que esto no podía seguir así. Fontainhas es un barrio marginal, habitado por emigrantes caboverdianos que o bien se dedican a la chatarra o bien a vender por la calle o bien a chutarse heroína desde que amanece hasta que anochece. Y él había invadido la vida del barrio con la falsa maquinaria del cine: camiones de rodaje, asistentes de producción, horarios prefijados, etcétera. *Ossos* fue un éxito en su país —normal, es una película bellísima—, pero Costa no se perdonó la cobardía de querer filmar un espacio sin atreverse a involucrarse de lleno en él. Recordó entonces las palabras de Truffaut, quien decía que para hacer cine hay que estar o un poco loco o ser muy ingenuo, y decidió dar un paso salvaje en su carrera cinematográfica. Adiós a las grandes producciones —entiéndase la escala de lo que estamos hablando—, adiós a los grandes equipos técnicos y artísticos, adiós a los horarios, adiós al guion, adiós a las analógicas de treinta y cinco milímetros. Costa se compró una pequeña cámara digital Panasonic y se fue a vivir totalmente solo a Fontainhas. Su nueva cámara, particularmente pequeña y manejable, estaba pensada para llevarla en la mano, en movimiento. Costa la fijó al trípode y no volvió a moverla prácticamente nunca. Siguiendo la rigurosidad máxima de sus maestros Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, los planos empiezan y acaban en sí mismos y duran lo que tengan que durar. Luego

«corten» y a otra cosa.

Dos años estuvo viviendo Pedro Costa en Fontainhas, convirtiéndose en un zombi más de un barrio en demolición. La topografía de Fontainhas atrapada por la cámara de Costa no posee un valor global como tal, sino que este reside en la suma de muchísimas partes fragmentadas. Su cámara no distingue entre interior y exterior, usa siempre luz natural y nos va ofreciendo planos tanto del barrio como de sus habitantes, siguiendo una poética de la fragmentación heredera clara del arte de Robert Bresson. Porque Costa, como gran cineasta que es, cree en Bresson por encima de todas las cosas: de ahí que las acciones se repitan en *En el cuarto de Vanda* —diálogos tristes, jeringuillas, paredes que caen, *bulldozers*, toses, cigarros liados con papel albal, mecheros que no encienden, etcétera—, pero que no vengan condicionadas por un rigor estético, sino por una mera condición vital. *El cuarto de Vanda* es la sinécdoque de Fontainhas entero, con yonquis en la más absoluta miseria que van desapareciendo, engullidos por la muerte, o que aún permanecen como en un *impasse*, atrapados entre dos mundos: el de un futuro de pladur que será más una cárcel en vida que otra cosa —como nos enseñará la futura *Juventud en marcha* (2006)— y el que se está destruyendo. De las tres horas que dura la película, prácticamente un tercio está dedicada a registrar dicho proceso de demolición, mientras que el ruido de las obras se cuela constantemente a través de todos los planos de la cinta. El díptico formado por *En el cuarto de Vanda* y *Juventud en marcha* es uno de los grandes picos artísticos del *slow cinema*, que es como se ha venido llamando al cine de vanguardia de los últimos cuarenta años, donde el tiempo narrativo de la película es notoriamente más lento que en el cine comercial (aunque a Costa le haga más bien poca gracia dicho término).

Costa grabó infinidad de horas con su cámara digital a lo largo de los dos años que convivió con Vanda, con sus hermanas Lena y Zita, con Paulo el Muletas y demás cuerpos tournerianos que aparecen en la película. El propio cuarto de Vanda, de únicamente seis metros cuadrados (Costa tenía solo uno para filmar), iluminado como si fuera una pintura de Georges de la

Tour, acaba fundiendo a personas con objetos y viceversa. Tiene que ver, de nuevo, con la fragmentación, porque toda la cinta acaba pareciendo un bodegón donde cada uno de los objetos retratados posee un valor infinito: los mosquitos, la llama de una vela, los colchones mugrientos, las cajas apiladas, las bolsas reutilizadas, las jeringuillas colgando del brazo como si fueran *piercings* mortuorios...

Al no distinguir interior y exterior, al haber sido derruida toda intimidad, al haberse ganado el cineasta la confianza impúdica de sus personajes —que no acaban de creerse protagonistas—, *En el cuarto de Vanda* va mucho más allá de un mero documental sobre la drogadicción, la gentrificación y la vida miserable. Para empezar porque, aunque todo en la película es real, Costa la construye como una ficción, un milagro a la altura de Joris Ivens o Robert J. Flaherty. Pero mucho más importante es que Costa, como también Pasolini y Buñuel, entiende el cine como un acto de resistencia. No hay conmiseración en sus imágenes y sí muchísima dignidad. Costa no hace cine político a partir de los panegíricos del cine social: hace cine político a partir del trabajo formal que ejecuta con su cámara. Si hay dimensión moral es porque sus protagonistas andan desbordados de la misma. Costa solo la capta de la forma más honesta posible.

47 AÑOS

Los odiosos ocho de Quentin Tarantino (*The Hateful Eight*, 2015)

No hay wéstern nevado malo, a las pruebas me remito: *El día de los forajidos* (1959) de André de Toth, *El gran silencio* (1968) de Sergio Corbucci, *Condenados a vivir* (1972) de Joaquín Romero Marchent, *Los vividores* (1971) de Robert Altman. Hasta nieva un poco en la mejor de todas ellas: *Centauros del desierto* (1956). Curiosamente, Quentin Tarantino, realizador de memoria enciclopédica, sí llegó a citar la película de Marchent durante la promoción de *Los odiosos ocho*, aunque por su título internacional: *Cut-Throats Nine* (en su día el distribuidor americano no se molestó en contar a los protagonistas de *Condenados a vivir* o la habría llamado *Cut-Throats Eight*). En fin, que estaba claro que tanto los degolladores de Marchent como los odiosos de Tarantino eran tipos despreciables, obligados a convivir juntos un mínimo de tiempo en las condiciones atmosféricas más adversas.

El referente absoluto de Quentin Tarantino era, claro está, *La cosa* (1982) de John Carpenter. Al igual que en ella, iba a encerrar a sus protagonistas en una cabaña, impedidos de salir al exterior por una fuerte ventisca, e iba a sembrar la sospecha de la traición entre sus participantes. Adentrando así la película en un terreno muy propio de Agatha Christie, con Samuel L. Jackson dando vida a una versión negra, sagaz y cabrona de Hércules Poirot. Las conexiones con Carpenter no acaban ahí. Al igual que en *La cosa*, el protagonismo —al menos en la primera parte de la película— iba a caer sobre los hombros de Kurt Russell, inolvidable R. J. MacReady en el film de Carpenter, que aquí daba vida a John Ruth

«el Verdugo», un cazarrecompensas que se dirige en diligencia a Red Rock para llevar a la horca a Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), entrega por la que recibirá diez mil dólares. Y por primera vez en la filmografía de Quentin Tarantino la película iba a tener una banda sonora original, dado que hasta la fecha todas sus películas usaban como música incidental *mixtapes* de temas clásicos que el propio director elegía de su amplísima colección de vinilos. El compositor elegido fue el maestro de maestros, Ennio Morricone, quien tras leer el guion le preguntó a Tarantino cuándo empezaban a rodar. «El rodaje ya ha finalizado», le dijo Quentin con una sonrisa. «*Impossibile. Impossibile. Devo fare una composizione per il mio amico Giuseppe*.» Morricone se refería a Giuseppe Tornatore y su película *La correspondencia* (2016). Por suerte tanto para todos los *tarantinófilos* como para los *morriconenianos*, al final se entendieron de una forma de lo más sencilla: el mítico compositor, sin ver un solo fotograma de la película, recuperó piezas descartadas de la banda sonora de *La cosa* y las volvió a arreglar en tres versiones distintas —solo cuerdas, solo trompetas y con orquesta completa—. Curiosamente la oscarizada banda sonora de Morricone (el único premio de su carrera) no suena a wéstern, sino a *giallo*: una composición de ritmo cadencioso, sombría y amenazante, con campanillas fantasmáticas y sonidos graves que anuncian la llegada del mal. Y es que el autor de los *scores* para *El bueno, el feo y el malo* (1966), *Los despiadados* (1967) o *El halcón y la presa* (1967), por citar los primeros eurowéstern que me vienen a la cabeza, no consideraba *Los odiosos ocho* un wéstern, sino un film de aventuras.

Quentin Tarantino no había dejado de crecer, ni como escritor ni como cineasta, desde que se lanzara a la dirección en 1992 con *Reservoir Dogs*. Sin dejar de ser nunca el Afrika Bambaataa del cine de explotación (sus películas son un continuo robo/homenaje a cintas fuera de los márgenes del Hollywood más *mainstream*), Tarantino había ido puliendo las formas, exquisitas, sensuales e hiperviolentas de su cine hasta llegar a unos grados de depuración fetichista máxima, como bien prueba la excelente *Érase una vez en… Hollywood* (2019). Fan de la estructura novelística, con

secuencias perfectamente delineadas e intertituladas, ya desde la citada *Reservoir Dogs* —con quien *Los odiosos ocho* comparte la idea de encerrar a sus personajes en un único escenario aislado— el cineasta demostró su buen hacer a la hora de construir las películas como si fueran puzles, moviéndose hacia adelante y hacia atrás indistintamente para poder encontrar las piezas que faltan. A Tarantino los años le han sentado de maravilla, realizando un cine cada vez más complejo y rico en sus diálogos y más elegante y fascinante en su puesta en escena. Es cierto que es difícil superar el valor icónico de ciertos momentos de *Pulp Fiction* (1994) —baile, Ezequiel 25:17, reloj, *le Big Mac*—, pero es igualmente cierto que *Jackie Brown* (1997), *Malditos bastardos* (2009) o *Érase una vez en... Hollywood* dan buena prueba de la madurez de un cineasta que ha erigido una obra tremendamente personal a base de fagocitar su extrema cinefilia.

Como todas las recién citadas, *Los odiosos ocho* también se construye como una película hecha de películas —encuentro en la caravana, relato de la tortura y asesinato del hijo del general sudista, envenenamiento y muerte de John Ruth— con una escalada de tensión en continuo movimiento de acordeón y brutales explosiones de violencia donde el placer del exceso tarantiniano convierte lo grotesco en algo tremendamente divertido, ya sea por la vía del vómito, ya sea por la vía de reventarle la cabeza a balazos al falso cantinero. Tarantino rodó *Los odiosos ocho* con una cámara Ultra Panavision de setenta milímetros y lentes resistentes a temperaturas bajo cero, iguales a las que se utilizaron en *Ben-Hur* (1959). El formato ancho de la película resulta desopilante —sobre todo teniendo en cuenta que en un noventa por ciento esta transcurre en interiores— y convirtió la experiencia de su visionado en salas en un viaje en el tiempo en toda regla (y eso que la mayoría de los cines del planeta ya no tienen proyectores analógicos). Tanto da. *Los odiosos ocho* privilegia la mirada de un cineasta que cede la puesta en escena al servicio del suspense global de la obra y a la entrega absoluta de sus intérpretes: Samuel L. Jackson, Kurt Russell, Walton Goggins y una increíble Jennifer Jason Leigh, capaz de secuestrar toda la

acción con una simple sonrisa diabólica.

48 AÑOS

El salario del miedo de Henri-Georges Clouzot (*Le salaire de la peur*, 1953)

«Cucaracha» es una palabra bastante más bonita y grimosa que «cafard» (en francés), pero ni de lejos queda tan bien como «cockroach» (en inglés), con esa lucha de «ces» y «kas» haciendo sudar tinta digital al primer «cock». «Cockroaches» suena como un gruñido, mientras que «cucarachas», por eso de que en castellano hablamos todos con la boca bien abierta, tiene algo de celebración en su repugnancia. Las cucarachas son lo primero que vemos en *El salario del miedo*, la película más tensada e irrespirable de toda la historia del cine. El arquetipo de *thriller* agónico del que gente como David Fincher, Christopher Nolan o los hermanos Safdie han apuntado en sus libretas todos y cada uno de sus gestos, de sus ritmos, delineando a la perfección qué queda dentro y qué queda fuera del encuadre. Un niño desnutrido, sucio y con el pito al aire juega con cucarachas en un pueblo guatemalteco de mala muerte llamado Las Piedras (en realidad, la película se rodó en la Camarga francesa, pero qué más da). Al realizador francés Henri-Georges Clouzot siempre se le comparó con Alfred Hitchcock, sin embargo, esta secuencia parece dirigida por Luis Buñuel (ahora que lo pienso, a Peckinpah también le chiflaba Clouzot: cucarachas, hormigas, escorpiones). Y hablando de Hitchcock: él fue el primero en intentar hacerse con los derechos de la novela de Georges Arnaud *Le salaire de la peur*, pero el autor francés prefirió que su libro se adaptara en casa. Al año siguiente, Hitchcock quiso hacerse con los derechos de *Las diabólicas* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, pero Clouzot se le volvió a adelantar y de ahí

surge otra de sus maravillas: *Las diabólicas* (1955). Clouzot no solo era considerado el Hitchcock francés, sino es que encima le robaba los proyectos.

El salario del miedo —repito, aunque usando otras palabras— es la mejor representación artística del suspense en la historia del cine. Un viaje agónico en el que dos camiones destartalados deberán cruzar una carretera que se desmorona por momentos, cargados con una tonelada de nitroglicerina que, al más mínimo movimiento, podría explotar y adiós muy buenas. Pero espera, porque para llegar a ese punto de la película el majadero de Clouzot tarda una maldita hora. Una hora que es un puro deleite para aquellos que abrazan la imagen cinematográfica en su vertiente más experimental. En la primera parte de *El salario del miedo* únicamente obtendremos una foto global del escenario y unos personajes a los que tampoco llegaremos a conocer demasiado. El contexto será lo que defina sus caracteres. La fotografía en blanco y negro de Armand Thirard filtra el asfixiante calor que achicharra el pueblo, creando amplias imágenes de situación donde el color blanco es el ochenta por ciento del plano. El espectador se ahoga en ese calor a través del color. Las Piedras es una cárcel sin rejas: sus habitantes hacen que la peor calaña parezca Louis Vuitton. No sabemos cómo han llegado a ese lugar, pero sí vemos cómo son incapaces de abandonarlo. Sin dinero, sin futuro, sin ganas de otra cosa que no sea beber en la cantina y tocarle el culo a la hija del dueño (Vera Clouzot). En su —brutal, tremendo, bestial, obra maestra absoluta— *remake* de 1977 a cargo de William Friedkin, *Carga maldita* (1977), este era el principal cambio: en dicha cinta sí se nos presenta a los futuros conductores de los camiones (un asesino, un terrorista, un estafador y un ladrón) en su lugar de origen. Clouzot prefiere que los conozcamos a las bravas: los sienta en el volante y coloca un haz de luz en el salpicadero para que podamos ver con todo lujo de detalles cada gota de sudor, cada mancha petrolífera, cada expresión de terror absoluto... Según cómo reaccionen al camino del infierno al que se están enfrentando, así quedarán retratados para la eternidad.

Una vez arranca la carrera de camiones, la película es ya

imparable. Nos hemos alejado de la zona Resnais/Antonioni y nos lanzamos de cabeza a los autos-locos-con-nitroglicerina. La película se convierte en un videojuego, con la salvedad de que aquí, si no pasas de nivel, explotas, y de ti no quedará más que ceniza volatilizada flotando en el aire. Los niveles: (1) carretera de uralita sin bajar la velocidad; (2) el saliente de madera podrida; (3) roca gigante en el camino; (4) charco de gasóleo creciente. La tensión se dispara a mil por hora, el miedo cobra forma a través de rostros contraídos y planos detalle agobiantes (ruedas que giran lentamente, uñas que rascan el metal) y los conductores —Luigi, Bimba, M. Jo y Mario (un Yves Montand de treinta y dos años que luce como el Bogart cincuentón de *El tesoro de Sierra Madre* [1948])— se van viniendo abajo uno tras otro. Es una barbaridad. La secuencia en la que Mario debe cruzar el estanque de petróleo con Jo gritando debajo de él... es una barbaridad. Qué imagen la de Jo y Mario embadurnados en veneno negro. Y también qué imagen la de la escupidera de fuego desafiante ante el término de la noche, a la espera de tragarse la maldita nitroglicerina. Porque si te va mal en la vida no dudes que siempre habrá alguien dispuesto a pagarte por ella para demostrártelo.

49 AÑOS

Nubes pasajeras de Aki Kaurismäki (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996)

Tengan la edad que tengan, lo cierto es que a los protagonistas de las películas del cineasta finlandés Aki Kaurismäki las cosas no les suelen ir muy bien. A *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) la maltratan sus padres y la deja embarazada un imbécil que la toma por prostituta. El suicida de *Contraté un asesino a sueldo* (1990) tiene que pagar a un matón para que le asesine tras demostrar bastante poca maña en el arte de quitarse la vida... para luego cambiar de opinión y pasarse toda la película huyendo de él. Al protagonista de *Un hombre sin pasado* (2002) unos canallas le roban la maleta y la identidad al darle una paliza brutal que le provoca una amnesia total. Así es el cine de Kaurismäki: una obra plagada de perdedores natos a la que en la ruleta de la vida les suele salir siempre negro cuando ellos lo apostaban todo al rojo.

Inicialmente *Nubes pasajeras* fue concebida como una continuación de *Sombras en el paraíso* (1986), algo así como el *Malas tierras* (1973) de Kaurismäki, con la excepción de que en la película del finlandés la torpe pareja protagonista no para de encontrarse y desencontrarse según les va soplando el caprichoso viento de la vida. La muerte del actor Matti Pellonpää de un infarto a los cuarenta y cuatro años impidió la secuela como tal, pero Kaurismäki reimaginó cómo sería dicha pareja unos años más tarde manteniendo como protagonista a su fiel colaboradora Kati Outinen y sustituyendo a Pellonpää por otro actor fijo tanto en sus filas como en las de su hermano Mika Kaurismäki: Kari Väänänen. En *Nubes pasajeras* los protagonistas forman un matrimonio de

mediana edad en el que, de un día para otro, ambos se ven despedidos de sus respectivos trabajos. Ellos, que se profesan amor absoluto y que tras comprarse su primera televisión están todo lo felices que pueden estar unos personajes de Kaurismäki (que no es mucho), ven cómo el restaurante en el que trabaja ella se va a pique mientras que él saca la carta más baja en la baraja de despidos de la compañía. Las nubes podrán ser pasajeras, pero cuando arrecia la tormenta te cala hasta los huesos.

Como en todas las películas de Kaurismäki, en *Nubes pasajeras* las desgracias se van acumulando sin que a los protagonistas les cambie el semblante. La educación bressoniana del finlandés fija la inexpresividad emocional de sus intérpretes a una austeridad marcada en la escala de planos, dando como resultado que incluso frente a las calamidades vividas exista un mínimo de humor agazapado entre las imágenes. Se tiene que sonreír frente a la desgracia porque el absurdo es tan grande y tan injusto que prácticamente no te queda nada más que hacer. Cuando parece que él ha encontrado trabajo como conductor de autobuses de largo recorrido y marcha feliz con su camisa recién planchada y su almuerzo en un calcetín… regresa al cabo de unas horas completamente borracho y derrotado: «No he pasado el examen médico. Estoy casi sordo del oído izquierdo. Me han quitado el carnet de conducir. A partir de ahora solo podré conducir coches de juguete». Acto seguido se desploma contra el suelo. Kaurismäki crea comedia allí donde solo hay un drama abisal, ya que, según su particular filosofía existencial, hay que reírse de la vida porque la vida no se merece otra respuesta que no sea una gran carcajada.

La belleza agazapada tras sus planos silenciosos y sostenidos es precisamente que no importa cuántas veces les golpee la vida o cuántos vasos de vodka se vayan a ventilar en una noche particularmente cruel: el corazón que poseen sus protagonistas es de una tenacidad sin límites. El amor que se profesa la pareja es tan grande como la amistad y el compañerismo del resto de tristes desamparados que deambulan por la película. De nuevo, la suerte jamás parece jugar a su favor —como cuando en el casino deciden apostar por un todo o nada y se quedan con la nada más absoluta

—, pero la mano amiga de quien no tiene otra cosa que ofrecer que no sea la misma mano de carne y hueso que te está ofreciendo, siempre existirá.

Puede que la vida sea un continuo río de calamidades y puede también que las oportunidades vayan menguando a medida que uno va cumpliendo años, pero Kaurismäki siempre encuentra refugio en la humanidad desbordante que poseen sus personajes. Por eso, por amargas que puedan parecer, sus películas siempre acaban resultando deliciosamente divertidas y con una belleza vital y un amor interno que ya querrían para sí la mayoría de los cineastas europeos que disfrutan revolcándose en el dolor y la miseria ajena. Por eso el finlandés siempre parece decirnos que, aunque no la vemos, la esperanza está ahí, a la vuelta de la esquina. Que en cuanto sople un mínimo de viento a favor desaparecerán esas malditas nubes que nos han emborronado la existencia. Por eso ese plano final, con la pareja mirando al cielo y sonriendo mientras su nuevo restaurante está lleno hasta los topes, es uno de los *very happy end* más bonitos de todo el cine de los años noventa. Y por eso siempre hay que lanzarse a ver las películas de Aki Kaurismäki: porque uno siempre sale de ellas mucho más feliz de lo que ha entrado.

EXPLOSIVES

50 AÑOS

Driver de Walter Hill (*The Driver*, 1978)

Antes de debutar como director con *El luchador* (1975), Walter Hill ya se había bregado en la pintura con algunos de los directores que más admiraba. Había escrito para Sam Peckinpah *La huida* (1972) y para John Huston *El hombre de Mackintosh* (1973). Había sido asistente (no acreditado) de Peter Yates en *Bullitt* (1968) —otra película *ultracool* de coches persiguiendo a coches— y asistente (sí acreditado) de Norman Jewison en ese festival de pantallas partidas que es *El caso de Thomas Crown* (1968). Quizás por eso escribió *Driver* con Steve McQueen —protagonista de tres de las cuatro películas que acabo de citar— en la mente: porque nadie en la historia del cine ha conducido con más estilo un coche (¡o una moto!) que el actor de *Bullitt*. Una lástima, McQueen le dijo a Walter Hill lo mismo que le contestó a Spielberg cuando le ofreció ser el protagonista de *Encuentros en la tercera fase* (1977): nanay, ni de coña, paso palabra. Un cáncer se llevaría al actor epítome de la masculinidad dos años más tarde, con tan solo cincuenta años. Y es que a veces la vida es una mierda. El papel finalmente fue a parar a manos de Ryan O'Neal, actor fetiche de Peter Bogdanovich, que contaba en su *curriculum vitae* con una de las películas más exquisitas de la historia del cine como es *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick.

Pero me he salido de la carretera: volvamos con Walter Hill. Si buena parte del cine *neonoir* norteamericano de los años setenta aglutinaba en un solo género los códigos de los géneros restantes, en el cine de Hill todo lo que tocaba nos llevaba irremediablemente al wéstern. *El luchador* era el retrato de un vaquero, con el rostro ajado de Charles Bronson, que vendía sus

puños en vez de sus pistolas. *Driver* cambiaba los caballos y las praderas por los coches y las carreteras. En *The Warriors: Los amos de la noche* (1979) las bandas callejeras toman la forma de indios a la caza (navajos, comanches y cheroquis). En *La presa* (1981) un séptimo de caballería de tres al cuarto se ve atrapado y masacrado por los indígenas (*rednecks* con muy malas pulgas) de los pantanos de Luisiana. Y así podríamos seguir hasta llegar a los wésterns puros de Hill que, obviamente, también los tiene: *Forajidos de leyenda* (1980), *Gerónimo, una leyenda* (1993), *Wild Bill* (1995), el piloto de *Deadwood* (2004), *Dead for a Dollar* (2022).

Finalizado el guion, Hill se lo envió a Raoul Walsh para que el maestro le diera el visto bueno. Se lo habría enviado a John Ford, su director favorito, pero este había muerto en 1973. *Driver*, que puede ser la película más europea de un director genuinamente americano, es decir, alguien que canaliza desde la violencia todo conflicto dramático presente en la obra, surge sin duda de la devoción de Hill por el cine polar en general y por Jean-Pierre Melville en particular. Si en *El silencio de un hombre* (1967) el samurái al que daba vida Alain Delon hablaba poco, el conductor de *Driver* iba a hablar aún menos (es un decir: nadie puede hablar menos que Delon en la película de Melville, aunque O'Neal solo pronuncie trescientas cincuenta palabras en toda la película). Treinta años después, Nicolas Winding Refn recogió el testigo e hizo hablar aún menos a otro Ryan (Gosling) en *Drive* (2011): ciento dieciséis palabras. Obviamente Refn, como Quentin Tarantino o Edgar Wright, era fan absoluto de la película de Walter Hill y *Drive* es la mejor prueba de su amor.

En *Driver* ni los personajes ni la ciudad llegan a tener nombre. Son únicamente símbolos: *The Driver* (O'Neal), *The Detective* (Bruce Dern), *The Player* (Isabelle Adjani), *The Connection* (Ronee Blakley), etcétera. Hill renuncia a contarnos nada de ellos, así que básicamente se definirán por aquello que hacen en la película. El conductor conduce, el policía persigue, la jugadora juega con ambos. Si O'Neal no pronuncia palabra, Dern no para de hablar. El futuro actor de *Nebraska* (2013) da vida a su detective como si de una serpiente se tratara. El personaje de Adjani es el más

misterioso de todos; de hecho, lo es tanto que hasta la propia actriz, que venía de trabajar con Truffaut y Polanski y que con *Driver* debutaría en Hollywood, reconoció que nadie la entendía y acabó por repudiar la película.

Una pena, porque *Driver* es una auténtica maravilla, un cuadro de Edward Hopper en movimiento. No llega a los límites de la locura absoluta de las *car-chase movies* a lo *60 segundos* (1974) de H. B. Halicki, pero es la misma pista de carreras. Las tres secuencias con automóvil —las persecuciones inicial y final de la película, más una prueba de conducción donde destrozan un Mercedes Benz 280SE (W108)— son una orgía para la mirada del fetichista cinematográfico. Una planificación ultradetallada, perfectamente dibujada, filmada y editada, converge en unas imágenes que son puro *thriller* en vena, pero que te dejan en el paladar el sabor metálico del mejor cine negro. El resto de la película también está muy bien, claro, pero si te acercas a ver *Driver* para hacer de tu vida algo mejor, es con las persecuciones con lo que más disfrutarás. Y cumplidos cincuenta años ya toca disfrutar, joder.

51 AÑOS

Grupo salvaje de Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*, 1969)

Ya en sus títulos de crédito, con esos niños que juegan a ver cómo las hormigas devoran a los escorpiones, *Grupo salvaje* parece una pesadilla pergeñada por Luis Buñuel a la que Sam Peckinpah iba a condimentar con una riada de tiros y sangre nunca vista antes en la historia del cine. Una imagen metafórica tremendamente poderosa que ya deja claro al arranque de la cinta el aciago porvenir de sus protagonistas: cuatro viejos vaqueros con el rostro de William Holden, Ernest Borgnine, Warren Oates y Ben Johnson, sostenidos por su profesionalidad, pero inevitablemente aprisionados en una espiral de violencia a la que ellos mismos se han lanzado sin pensárselo demasiado. La secuencia tras los créditos tampoco puede ser más definitoria. Su atraco al banco disfrazados de soldados confederados acaba en una carnicería demencial. Era una trampa: los hombres del ferrocarril liderados por un excompañero de armas y juergas (Robert Ryan) les estaban esperando y en el cruce de disparos, rodado con múltiples cámaras a distintas velocidades, las bajas civiles son un mal menor, tanto para unos como para otros. El paisaje tras la batalla es desolador, con los perseguidores saqueando los cuerpos inertes como si fueran animales carroñeros de la peor calaña.

Peckinpah tenía cuarenta y tres años cuando dirigió *Grupo salvaje*, pero parecía mucho mayor que su estrella principal, William Holden, que tenía cincuenta y uno. Los excesos de una vida pegada a la botella le obligaban a inyectarse vitamina B12 en la pierna cada mañana para seguir funcionando. Tenía un carácter de mil demonios y una arruga en el rostro por cada juerga corrida. Su carrera en Hollywood iba camino de superar a Orson Welles en

sus discusiones con los ejecutivos de las *majors* y llevaba cuatro años en el dique seco: la agria mutilación a la que los estudios sometieron a su anterior película, *Mayor Dundee* (1965), lo había llevado al ostracismo y, si hacemos caso a sus biógrafos, a las puertas del suicidio. En el 69, además, a nadie parecían importarle ya los wésterns. John Ford había certificado su muerte en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) y, en la década de los sesenta, el género por antonomasia del cine norteamericano se había llenado de escenarios tristes, personajes desesperados y acciones salvajes: *Río Conchos* (1964) de Gordon Douglas, *El último atardecer* (1961) de Robert Aldrich, *El valle del fugitivo* (1969) de Abraham Polonsky, incluso *El gran combate* (1964) del propio John Ford. Y, por si fuera poco, encima estaban todos esos cineastas italianos pasándoselo pipa mientras convertían el wéstern en un lúdico nido de víboras donde el romanticismo natural del género había dado paso a la amoralidad, la suciedad y el júbilo de la matanza descontrolada. Con tal panorama parecía que no había sitio para alguien como Peckinpah, un director al que sostenía la misma tradición y profesionalidad que otorgaba a sus protagonistas. Así que, si había que hacerse sitio a tiros, él lo haría sin problema.

En esa obra cumbre del género que es *Duelo en la Alta Sierra* (1962), poseedora de uno de los mejores finales de la historia del cine, Peckinpah ya había dejado claro que él se sentía perfectamente cómodo encarnando a viejos pistoleros en una última misión suicida. Treinta años antes de *Sin perdón* (1992), Peckinpah ya le había señalado a Clint Eastwood cuáles debían ser las principales señas del wéstern crepuscular. En *Grupo salvaje*, sin embargo, ya no iba a quedar nada de esa aura romántica que aún envolvía los gestos cansados de Joel McRea y Randolph Scott en la citada cinta. Los protagonistas de la que acabaría siendo su película-emblema en cuanto a rasgos dramáticos y estéticos eran vaqueros tan viejos y desclasados como los de *Duelo en la Alta Sierra*, solo que aquí las acciones que guiaban su camino no pesaban tanto por el compañerismo como por la avaricia. Y tampoco es que supieran ya hacer nada más. Al fin y al cabo,

llevaban tanto tiempo huyendo y disparando que ya eran incapaces de recordar un pasado que no estuviera envuelto en sangre y alcohol. Pyke, Dutch, los hermanos Gorch son como el propio Peckinpah: profesionales desplazados por el devenir de un mundo que ya ni entienden ni tratan de comprender.

El paseíllo antes de la matanza final de *Grupo salvaje* es, sin duda, una de las imágenes más icónicas que ha dado el cine. El momento fue improvisado en el mismo rodaje. Peckinpah tenía a sus protagonistas carcomiéndose la conciencia en un prostíbulo, regateándole unos míseros pesos a una sufrida prostituta. Habían dejado tirados a Ángel (Jaime Sánchez) en manos del sádico general Mapache (Emilio Fernández) y este lo había torturado para algarabía del pueblo (de nuevo, los niños riendo y bailando ante la violencia). «Let's go. / Why not». Los cuatro salvajes, armados, recorrían el pueblo hacia su última batalla. La que de verdad importaba. Quizás no habían llevado una vida ejemplar, pero su muerte iba a estar a la altura de las circunstancias: con la sonrisa de loco de Ernest Borgnine dispuesto a hacer sonar las trompetas del apocalipsis. La barbarie al ralentí de tiros, muertos, gritos y sangre a chorros que Peckinpah capta con sus muchas cámaras (grababa a lo Kurosawa, del que era gran fan) es un pandemónium glorioso. El último gesto del *Grupo salvaje*, al final, es tan violento, crudo y demencial como el resto de la película, pero ahora nuestros antihéroes por fin parecen luchar por algo que entienden: por su propia dignidad, por sentirse humanos en un mundo sin humanidad. Porque ya no piensan seguir huyendo más, porque ya está bien de tanta tontería. «Si se mueven, mátalos.»

52 AÑOS

¿Quién puede matar a un niño? de Narciso Ibáñez Serrador (1976)

Hace bien poco, preparando un episodio del programa *Tarde de perros* sobre *¿Quién puede matar a un niño?*, le pregunté a mis padres qué recuerdos tenían de *Historias para no dormir* (1966), la icónica y rompedora colección de películas cortas de terror que Chicho Ibáñez Serrador escribía, dirigía y presentaba —en la deliciosa y maliciosa línea de *Alfred Hitchcock presenta...* (1955)— los viernes por la noche en Televisión Española, cuando toda la televisión en España se reducía a un único canal. Me costaba encajar en la cabeza cómo en la España en gris —más que en blanco y negro— de Franco había impactado con tanta fuerza esa colección mutada de cuentos de Ray Bradbury y Edgar Allan Poe (entre otros). Además de fascinar por el lado de la ciencia ficción y del terror, esas cintas contenían metáforas destructivas sobre la España de la dictadura. Mi madre me dijo que, como en la casa de mi abuelo en el pueblo (Ólvega, Soria) no había televisión, se arreglaban y se iban todos al bar de la plaza a ver qué nueva pesadilla les entregaba ese joven emigrado de la Argentina (aunque nacido en Uruguay) en colectiva homilía. La imagen me fascinó porque, en sí misma, era puramente cinematográfica —de hecho, José Luis Garci la retrató en *You're the One (Una historia de entonces)* (2000), cuando medio pueblo se apiña en un bar para ver *Gunga Din* (1939) de George Stevens— y porque explicaba tremendamente bien el poder que había tenido el cine (que había tenido la televisión, que había tenido Chicho), hoy en día diluido ante tanta oferta multiplataforma, que ha convertido el visionado

de películas y series en un *zapping* onanista continuo donde, paradójicamente, cuanto más consumimos, menos vemos.

Pero yo venía aquí a hablar de *¿Quién puede matar a un niño?*, segundo y último largometraje de Chicho para la gran pantalla y una de las cumbres del terror de nuestra cinematografía. Fíjese el lector que le llamo «Chicho», como si fuera un familiar o un amigo: tal fue la presencia continua del maestro en nuestra televisión a lo largo de las décadas que acabó por convertirse en un miembro más de nuestra familia, de todas las familias.

En su primer largometraje, *La residencia* (1969), Chicho nos habla al mismo tiempo del terror clásico —de Henry James al cine gótico—, del terror del momento —el que se hacía en España, el delicioso fantaterror— y del que empezaba a despuntar en Italia, el *giallo*. ¡Ojo!, un año antes de que Dario Argento debutara con *El pájaro de las plumas de cristal* (1970). Por su parte, *¿Quién puede matar a un niño?* parecía predecir el terror del futuro. Su historia sucede a plena luz del día, con un sol asfixiante que hace que los protagonistas no dejen de sudar en toda la película. La fotografía, obra de José Luis Alcaine, es de un naturalismo extremo: convierte la anécdota argumental (niños matando adultos sin ningún tipo de explicación previa) en algo vívidamente realista, ergo mucho más aterrador. A ello habría que sumar sus largos silencios, su banda sonora a modo de canción de cuna diabólica —donde el compositor Waldo de los Ríos fusilaba sin piedad al Krzysztof Komeda de *La semilla del diablo* (1968)— y ese juego con el suspense que combina el terror en fuera de campo con la imagen directa del horror brutal. No es lo mismo ver una habitación vacía desordenada y con rastros de sangre en el suelo que ver cómo unos niños desnudan el cadáver de una mujer en la capilla de una iglesia. Aquí Chicho, decidiendo qué mostrar y qué no, también está jugando como si fuera un niño más.

Por eso *¿Quién puede matar a un niño?* conecta sin problema el terror clásico ultramoderno —*Los pájaros* (1963), *The Wicker Man* (1973)— con esa voluntad de hacer irrumpir el horror en escenarios diurnos, que tan bien han mostrado recientemente cineastas como Ari Aster con *Midsommar* (2019) o M. Night

Shyamalan con *Tiempo* (2021), aunque la película de Shyamalan que mejor conectaría tanto con Hitchcock como con *¿Quién puede matar a un niño?* sería uno de sus títulos más menospreciados: *El incidente* (2008). En la primera nos atacan los pájaros, en la segunda los niños, en la tercera la propia naturaleza. Sea como sea, los adultos nos lo merecemos. Chicho lo repitió hasta la saciedad y así lo indicó con cero sutilezas en los créditos iniciales de la película, plagada de imágenes documentales de niños muertos y/o moribundos sufriendo las consecuencias de la violencia generada por los adultos. Nosotros, los mayores, somos los principales asesinos. Y asesinamos tanto por ignorancia como por desidia como —no nos engañemos— por falta de vergüenza.

Chicho no volvería a hacer más largometrajes para cine, algo de lo que siempre se arrepentiría —el condenado *Un, dos, tres... responda otra vez* lo tuvo treinta años secuestrado— porque, para cuando pudo volver, ya ningún productor quiso pagarle sus pesadillas. Lejos quedaban los tiempos en los que *La residencia* le arrebataba el premio a mejor película en el festival de turno a *El diablo sobre ruedas* (1971) y un apesadumbrado Steven Spielberg aceptaba el cariño y los consejos de Chicho, tanto sobre el oficio como sobre el negocio (yo pensaba que esto era leyenda urbana, pero Andrea G. Bermejo me lo ratificó como maravillosa verdad). Pocos años más tarde Spielberg arrasaría con *Tiburón* (1975), otra de terror diurno, convirtiéndose en uno de los directores más importantes del cine contemporáneo, mientras Chicho y su obra vivirían un continuo homenaje a través de un buen puñado de cineastas fans del género de nuestro país —Alex de la Iglesia, Jaume Balagueró, J. A. Bayona, Paco Plaza, Nacho Vigalondo—, pero sin volver a dirigir. Cuando recibió el premio Goya honorífico por toda su carrera en 2019, desde su silla de ruedas, pidió por favor hacer una última película. Moriría el 7 de junio de ese mismo año.

53 AÑOS

Te querré siempre de Roberto Rossellini (*Viaggio in Italia*, 1954)

Jacques Rivette escribió en abril de 1955 en *Cahiers du cinéma*: «Me parece imposible ver *Te querré siempre* sin experimentar de pleno la evidencia de que el film abre una brecha, y todo el cine debe pasar por ella bajo pena de muerte». Qué preciosidad de frase. Y qué taxativos eran los jóvenes *cahiers*. Como cuando Truffaut dijo que a los críticos que no les gustaba *Johnny Guitar* (1954) se les debería prohibir hablar de cine el resto de su vida. A Gonzalo de Lucas le leí una vez que la gran aportación de la Cinémathèque a los futuros artífices de la *nouvelle vague* fue que, como el centro no tenía dinero suficiente, no subtitulaban las películas. Así, liberados de los subtítulos, los espectadores debían fijarse mucho más en las formas cinematográficas. Y eso debieron de hacer porque, según cuenta la leyenda, de entre los asiduos que ocupaban las pocas butacas de la Cinémathèque todos acabaron dirigiendo. (Más o menos, y cambiando cine por *rock*, lo que ocurrió en el primer concierto de los Sex Pistols: los pocos chavales que los vieron acabaron todos formando su propia banda, como Siouxsie, Joy Division, Billy Idol.) Rivette también dejó escrito que «con la aparición de *Te querré siempre* todas las películas han envejecido súbitamente diez años». Vamos con ella.

Roberto Rossellini tuvo que inventarse el neorrealismo italiano en *Roma, ciudad abierta* (1945) al tener que dar forma a un nuevo realismo que hiciera justicia a la Europa en ruinas post Segunda Guerra Mundial. Rossellini retrató el horror, la crueldad y la devastación de forma directa, sin sentimentalismos, cruzando

una mirada realista de carácter prácticamente documental que resultaba al mismo tiempo sensible e intimista. Pero tras *Alemania, año cero* (1948) Rossellini sintió que ya había llegado al extremo de un estilo que se había convertido en moda y se embarcó en un proyecto de cinco películas que, entre 1949 y 1954, realizó con Ingrid Bergman como protagonista (y coautora, aunque nunca se la acreditó como tal), entonces pareja del cineasta tras un sonado romance que criticó hasta el Vaticano al estar ambos casados en el momento de su *affaire*. Las películas fueron: *Stromboli* (1950), *Europa '51* (1952), *Te querré siempre* (1954), *Ya no creo en el amor* (1954) y *Juana de Arco* (1954). Y como bien dijo Rivette, cambiaron el cine tal y como se conocía hasta el momento.

Rossellini nos mete en *Te querré siempre* —tan amargo como romántico título que nada tiene que ver con el original *Viaggio in Italia*— con la película ya arrancada. En un coche en marcha vemos circular por una carretera polvorienta camino de Nápoles a nuestros protagonistas, el matrimonio Joyce: Katherine (Ingrid Bergman) y Alexander (George Sanders). Su viaje tiene un objetivo claro: encontrar comprador para una propiedad que un familiar les ha legado al morir. Es la primera vez que están solos desde que se casaron y lo cierto es que no tienen mucho de qué hablar. Ambos se acusan de aburrirse en su respectiva compañía. De entrada, Katherine es fría, casi inalcanzable, mientras que Alexander y su constante flema irónica se hacen directamente inaguantables. Sus problemas burgueses se acentúan cuando se estrellan con la realidad que les envuelve: la pareja que los acoge no se prodiga más que amor, las costumbres locales exasperan a un hombre que no consigue ni que le pongan otro vaso de vino, ella asiste entre fascinada y horrorizada a los restos de una civilización desaparecida en el Museo Arqueológico de Capodimonte, en el Cementerio Fontanelle, en las ruinas de Pompeya. Rossellini obra el milagro de fundir el interior —lo que sienten unos personajes hastiados y extasiados— con el exterior —la cartografía física y emocional de un Nápoles donde los vivos conviven con los muertos —, hasta que el espectador, más que verlo, lo siente como una sola cosa.

En *Te querré siempre* a los protagonistas se les junta la crisis de la mediana edad y la crisis que sufre en algún momento toda pareja porque cuando no tienes nada que hacer y sí mucho tiempo para pensar es cuando más se enredan los miedos y las emociones. Es una tragedia en sí misma, pero Rossellini, fiel a su elegancia e inteligencia, no retuerce la dramática. Más bien al contrario: en su película, como ocurrirá en unos años con el cine de Michelangelo Antonioni, parece que no pase nada. Rossellini hace un uso admirable del tiempo, que mezcla por igual secuencias aletargadas (comidas, siestas) como acciones bruscas (visita al museo, la multitud que se agolpa frente al coche); y del espacio, mostrando en todo momento cómo el entorno cambia la manera de comportarse (de sentir) de los personajes. Fue el gran José Luis Guarner quien dijo que en *Te querré siempre*, de igual forma que se fusionan lo externo y lo interno, también se confunden los planos subjetivos con los objetivos.

El amor, si es que ha existido de verdad alguna vez, se agrieta y avinagra a medida que se suceden los celos y las horas. Ella recuerda a un viejo amor y cita tal cual el texto que cierra *Dublineses* de James Joyce (por algo se apellidan así). Él viaja a Capri a ver si encuentra una fuga a su medida, pero sus flirteos no sirven para nada más que para resaltar lo patético de la situación. Al final la vida (Rossellini) les pondrá frente a un espejo terrorífico: los amantes abrazados y arrasados por la lava del Vesubio, cobrando forma irreal delante de sus ojos. Ella se derrumba. Incluso a él, al que no le ha temblado el cigarrillo en toda la película, se le ve agitado. La muerte ha estado presente a lo largo de toda la cinta como un elemento de belleza amenazantemente insoslayable y, finalmente, se les ha aparecido con toda la tristeza y toda la belleza del mundo. De la nada surge el amor petrificado: un espejo frente al que los protagonistas se derrumban, abriendo así esa grieta que decía Rivette al principio del texto. Al final de la película un milagro reconciliará a los protagonistas, empujados por una muchedumbre fanática de su propia iconografía, pero lo cierto es que el verdadero milagro es la película en sí misma.

54 AÑOS

Sátántangó de Béla Tarr (1994)

En los estertores del comunismo en Europa del Este, una decrépita granja comunal se enfrenta a su disolución. El largo día arranca entre mugidos de vacas despistadas, con dos amantes que ni siquiera se aman ni respetan pero que se despiertan juntos porque tampoco hay nada más que hacer y con un viejo médico alcohólico sin licencia que parece observar todo desde su ventana sin que, en realidad, sea capaz de ver nada de nada. La herrumbre de la humanidad se confabula para trazar míseros planes —robar el dinero de la paga mensual, huir a cualquier parte— cuando llega el mensaje de que se ha visto a Irimiás (Mihály Víg, el músico que escribe las partituras para Tarr) camino de la granja. Irimiás, el aparecido, el resucitado, el profeta. Un charlatán populista con el rostro de Jesucristo y el amor justo para quererse a sí mismo y despreciar al resto. Tiene su propio perro de dos patas: Petrina, un canalla de la misma calaña pero la mitad de sesera. La noticia de su inminente llegada conmociona a los borrachos de la granja, que se entregan al tango satánico, engullendo licor de pera mientras se frotan las carnes en desuso los unos contra los otros. La nueva utopía será aún más miserable que la vieja, pero ellos qué van a saber. En esa maldita granja las únicas que se salen con la suya son las arañas, omnipresentes y aun así invisibles, tejiendo paciente e interminablemente su infinita tela que, como la nieve de Joyce, atrapa por igual a todos los vivos y todos los muertos.

Siete horas y veinte minutos dura *Sátántangó*. Nada mal, teniendo en cuenta que la novela de László Krasznahorkai de la que parte no llega a las trescientas páginas. El cineasta húngaro Béla Tarr, una de las puntas de lanza más brillantes del cine de

vanguardia moderno y padre de buena parte de la estética que ha regido las *slow movies* del siglo XXI —preguntadle si no a Gus Van Sant de dónde surge su Trilogía de la muerte: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) y *Last Days* (2005)—, erigió en *Sátántangó* su particular catedral cinematográfica. Narrada en doce episodios, sigue la estructura del libro de Krasznahorkai (aquí también guionista) que, a su vez, sigue los doce pasos del tango: seis adelante, seis atrás. La película de Tarr es un alambicado juego de *travellings* de extrema duración —circulares, de seguimiento, frontales, subjetivos... Un no parar— que buscan tanto encuadrar la realidad (que no el realismo) por la vía de la abstracción como jugar a esculpir el tiempo a lo Andréi Tarkovksy. La extrema duración de los planos de Tarr, tanto fijos como en movimiento, hacen de *Sátántangó* una de las experiencias estéticas más radicales y, al mismo tiempo, porosas de los últimos cuarenta años (antes citaba a Van Sant, pero podéis meter en el mismo saco también al filipino Lav Diaz y al portugués Pedro Costa). Radical porque, obviamente, enfrentarse a una película de la exigencia de *Sátántangó* supera los límites de lo estético para entrar en conflicto con lo puramente físico. Y precisamente de esa radicalidad es de donde surge la porosidad: la película de Tarr, un cineasta que suele pensar el cine como si fuera música, deja multitud de espacios para que el espectador habite en ellos sin desviar nunca su atención. Porque puede que Tarr no busque que una imagen sea bella en sí misma, pero eso no quita que su cine contenga una belleza aplastante.

Tarr dijo una vez, a propósito de su film *El caballo de Turín* (2011), que su cine, si hablaba de algo, era del insoportable peso de la existencia. Vaya, que la vida no es que sea difícil, es que es una mierda. Los protagonistas de *Sátántangó* lo saben, porque por más idiota que uno sea, hay cosas de las que no puede evitar darse cuenta, por más que trate de embotar sus sentidos con todo el orujo que exista en el país. Pero qué más dará. En *Sátántangó* el tiempo se mece al mismo compás con el que tejen sus telas las arañas. No son hombres y mujeres: son alimañas, son estúpidos, son borrachos. Son lo que son porque la vida no les ha dejado ser

otra cosa. Schmidt, Kráner, Halics, Futaki. Arañas que acumulan tristeza en un viaje cíclico de lo malo a lo peor y vuelta a empezar.

Del sueño comunista no queda más que porquería. La pequeña Estike no tendrá tampoco muchas luces, pero tiene las suficientes para ver que todo lo que le rodea es horrible; acaba tragando matarratas sin que tampoco sepamos si es que está harta de todo o es que no se le ocurre otra cosa que hacer. Tarr pinta de determinismo su existencialismo, lo que hace que *Sátántangó* sea inevitablemente fatalista: una gran tristeza retratada en blanco y negro que también teñiría *Armonías de Werckmeister* (2000), *El hombre de Londres* (2007) y *El caballo de Turín* (2011). Tarr es un retratista inmisericorde de la tristeza. Y puestos a pintarla, mejor hacerlo como Van Gogh o como Pieter Brueghel el Viejo. El último paso de *Sátántangó* es el más triste de todos. Dos policías aburridos, dos burócratas cuyo paso por la vida será flácido y melifluo, redactan y corrigen la confesión de Irimiás echando pestes de sus desgraciados apóstoles mientras la cámara de Tarr no deja de girar sin cortes en derredor. Es el final del tango satánico. Sin respuestas, sin soluciones. Al final no queda nada.

55 AÑOS

El Padrino de Francis Ford Coppola (*The Godfather*, 1972)

Cuando Robert Evans, entonces director de producción de Paramount Pictures, eligió a Francis Ford Coppola para adaptar a la gran pantalla el *best seller* de Mario Puzo *El Padrino*, sabía que se la estaba jugando. Coppola, a sus treinta años, no era nadie. Un joven barbudo más en los setenta cuyas películas habían sido todas un fracaso económico: *Ya eres un gran chico* (1966), *El valle del arcoíris* (1968), *Llueve sobre mi corazón* (1969). Dennis Hopper y Arthur Penn habían abierto las puertas al nuevo cine americano, pero este aún debía consolidarse con películas inmaculadas en lo artístico, más que rentables en taquilla. Polanski lo había conseguido con *La semilla del diablo* (1968); Bogdanovich también con *La última película* (1971). Ahora era el turno de Coppola, un aplicado estudiante cinematográfico, cuyo amor por los géneros clásicos (melodrama, musical, cine negro) era parejo a la atracción que le producían los grandes autores europeos, con Fellini y Godard a la cabeza.

Coppola, que en principio no estaba nada interesado en el cine de gánsteres, sabía que el talento no era nada sin trabajo y riesgo. Así que se dejó la piel en la preparación de la película. Se encerró con Puzo en un hotel y durante semanas escribió (prácticamente) un libro sobre un libro. Tenía claro que la gran historia de *El Padrino* era una tragedia protagonizada por la ascensión y caída de Michael Corleone (Al Pacino): el hijo tímido, calmado, responsable. El que decide irse a la guerra para no tener nada que ver con los negocios de su padre. El resto de los hermanos no le ponían fácil la herencia a Don Vito (Marlon Brando): Sonny (James Caan) era puro nervio, demasiado

impetuoso e impredecible; Fredo (John Cazale) era todo vicio y debilidad, un niño roto; mientras que Tom Hagen (Robert Duvall) era adoptado y Connie (Talia Shire) era una chica, así que no contaban (siguiendo el estricto clasismo/machismo italoamericano). Pero Michael no quiere saber nada del tema: se lo dice bien claro a su novia, Kay (Diane Keaton), en la boda de Connie que abre el film. La adopción forzada de Michael por las tinieblas, dejándose por el camino el alma mientras no cesa de amasar poder, viendo cómo uno a uno todos los miembros de su familia van muriendo...: ahí sí que había algo que a Coppola le interesaba contar. Michael iba a ser su particular Macbeth del mismo modo que *El Padrino* iba a ser el *Ciudadano Kane* (1941) del nuevo cine americano. Aquella película en la que el resto del cine futuro se vería obligado a reflejarse, siendo, claro, *El Padrino: Parte II* (1974) la única que iba a sobrevivir a dicha comparación.

Coppola se rodeó del mejor equipo posible para ello: Gordon Willis en la fotografía, Nino Rota en la música y Dean Tavoularis en la dirección artística. Eran apuestas más que seguras. Willis había sido la luz y el movimiento en *Klute* (1971), Rota era el compositor de Fellini y Visconti, Tavoularis venía de trabajar con Antonioni en *Zabriskie Point* (1970). Donde de verdad tuvo que arriesgarse fue en el reparto, a la postre uno de los mejores de los anales del cine. Coppola, prácticamente, se inventó a Pacino, Caan y Duvall. Y tuvo que pelear con todas sus fuerzas para que Paramount aceptara a Marlon Brando, a quien obligaron a hacer una prueba de *casting* que ya es historia. Brando, con algodón en los carrillos, betún en el cabello y convirtiendo su voz en un susurro taimado y ronco —como cuentan que hacía el capo de la mafia Frank Costello—, lo bordó.

Si la trilogía al completo de *El Padrino* es una ópera trágica, su primera película es un cadencioso vals teñido en sangre. Una melodía de atmósfera neoclásica, con variaciones insólitas —todo el viaje de Michael a Italia y su romance con Apolonia— y brillantes *set pieces* que cruzan el suspense a lo Hitchcock —la cena de Michael con Sollozzo—, la violencia a lo Peckinpah —el brutal asesinato de Sonny— y el montaje psicológico a lo Eisenstein —la

matanza final, montada en paralelo al bautizo del hijo de Connie —. Es absorbente la delicada atención que impone el cineasta a cada uno de los múltiples detalles que pueblan la película, tan meticuloso a la hora de explicar la receta de los espaguetis de Clemenza como llenando de agujeros el cuerpo de Sonny; tan exigente a la hora de medir el levísimo *zoom* sin cortes que abre la película sobre el rostro del funerario Bonasera como la abrupta cámara en mano que sigue por la casa a Connie, quien trata de escapar de las palizas de su marido. *El Padrino* respira cotidianidad veraz a través del retrato pulcro de una familia de inmigrantes: los vemos casarse, comer, hacer negocios, bailar. Pero dicha cotidianidad siempre viene acompañada de una violencia tan brutal como puede ser el despertarse con una cabeza de caballo en la cama. Lo bello y lo atroz se combinan en armonía en una película perfectamente punteada por la icónica melodía de Nino Rota.

El Padrino costó seis millones de dólares (Brando solo cobró cincuenta mil por su actuación, aunque el porcentaje que le tocaba de taquilla lo hizo rico) y acabó recaudando más de doscientos millones. Ganó tres óscares: mejor película, mejor actor (Brando) y mejor guion adaptado. El nuevo cine americano ya tenía su tótem. Los directores-autores pasaron a ser las estrellas intocables de la industria. El *film noir* se convertía en film *neonoir*, y gánsteres y detectives fueron cayendo por las salas con un puñado de películas maravillosas: *Malas calles* (1973) de Scorsese, *Un largo adiós* (1973) de Altman, *Chinatown* (1974) de Polanski, *La noche se mueve* (1975) de Penn. Y la mejor de todas ellas: *El Padrino: Parte II*. Enseguida hablamos de ella.

56 AÑOS

El Padrino: Parte II de Francis Ford Coppola (*The Godfather Part II*, 1974)

Tras cambiar la historia del cine (del mundo) con *El Padrino*, Coppola se había convertido en el mejor director del momento, mientras que el nuevo cine americano no dejaba de producir éxitos incontestables. Un año después de *El Padrino*, William Friedkin estrenaba *El exorcista* (1973), recaudando más de cuatrocientos millones en taquilla. El mismo año de *Serpico* de Sidney Lumet, de *Malas tierras* de Terrence Malick, de *Un largo adiós* de Robert Altman, de *Cuando el destino nos alcance* de Richard Fleischer. El cine americano era una fiesta.

En 1973 las secuelas no estaban en absoluto bien vistas, pero los ejecutivos de la Paramount no dejaban de llamar a Coppola: querían una continuación de las andanzas sangrientas de los Corleone. Sin embargo, ¿cómo se supera una película como *El Padrino*? Quedaba parte de la novela de Puzo por adaptar, toda la referente a la llegada de Vito a los EE. UU., que había sido cortada de mutuo acuerdo por director y escritor para la primera entrega. Pero eso no era suficiente. Así que Coppola y Puzo volvieron a reunirse y escribieron toda una nueva trama que seguía los pasos de Michael Corleone tras el baño de sangre que lo había coronado como el capo absoluto del crimen organizado en Nueva York. Y el enfoque de Coppola no pudo ser más acertado. *El Padrino: Parte II* no iba a ser una película de gánsteres: iba a ser un melodrama. La amarga historia de un hombre que no dejaba de amasar poder a medida que se iba quedando brutalmente solo. Ahí aparecía la devastadora rima: la película mostraría en paralelo cómo Vito

Corleone (un impresionante Robert De Niro) se ganaba el respeto de su gente, mientras su familia iba creciendo, ejecutando la violencia sobre aquellos que oprimían a su comunidad. Mientras que Michael, cegado por el ansia de poder y en venganza continua contra todo y contra todos, destruía por igual a sus enemigos, a sus socios y, finalmente, a su propia familia.

Al igual que en la primera película, *El Padrino: Parte II* arranca con una fiesta. Pero Coppola quiere dejar claro desde el principio que ya es todo distinto. Si en la boda de Connie la familia se presentaba unida y feliz, en el bautizo de Anthony —el hijo de Michael y Kay, celebrado en Las Vegas, donde los Corleone se han trasladado a vivir— todo es un desastre. Connie se enfrenta a su hermano, desafiándole con un novio pazguato; la mujer de Fredo se emborracha, poniéndole en evidencia; el sucesor de Clemenza, Frankie Pentangeli (Michael V. Gazzo) no parece conseguir audiencia con el Padrino por más que insiste; y, al finalizar la velada, unos sicarios ametrallan la habitación de Michael y Kay. Nunca los Corleone habían tenido tanto poder y dinero; tampoco nunca habían estado tan separados. No queda nada de la inocencia de Michael en la primera película. Aquí, su gesto severo se mantiene durante toda la obra, llegando a estallar de forma terrorífica en la secuencia en la que abofetea a Kay tras su confesión de haber abortado. Ya no es Macbeth: es Ricardo III. Ya no es Charles Foster Kane, sino George Minafer, el arribista y, a la postre, desgraciado protagonista de *El cuarto mandamiento* (1942).

El Padrino: Parte II no solo es mejor que *El Padrino* porque potencie sus componentes dramáticos hasta llevarlos a la devastación más absoluta. Lo es también porque Coppola planifica y ejecuta las secuencias con una maestría imperturbable. Toda la película está plagada de secuencias imborrables, conjuntando con una elegancia e inteligencia de otra galaxia el perfecto sentido de la puesta en escena sobre el material dramático tratado. Ejemplos claros: el asesinato de Fanucci a cargo de Vito tras la persecución por las azoteas de Little Italy, la nochevieja en La Habana con Michael dándole un beso mortuorio a Fredo —«Sé que fuiste tú. Me rompiste el corazón»—, la conversación entre Tom y Pentangeli

hablando de los caídos en desgracia en la vieja Roma (¡cómo está Robert Duvall en la secuencia!), el sangriento asesinato de Don Ciccio a manos de Vito en Sicilia...

Pero nada como la traición, condena y muerte de Fredo. Pocos relatos se me ocurren más tristes en la historia del cine. El duelo continuo entre John Cazale y Al Pacino en la película no deja más que secuencias asombrosas. Como la de la terraza de La Habana, cuando Fredo confiesa que siempre se ha sentido inferior: «Mamá me decía que no era hijo suyo, que unos gitanos me habían dejado en un cubo de basura». O la del espectáculo BDSM donde Michael descubre que su hermano le ha traicionado y se lleva la mano al rostro, tapándose el dolor brutal que lo consume (casi el único gesto humano de Michael en toda la cinta). O la del abrazo que se dan frente al cadáver de su madre mientras Michael mira a su guardaespaldas, recordándole que Fredo ya puede morir. O la de la matanza final, esta vez con menos cadáveres que en la primera parte, pero con una carga dramática infinitamente superior. Tanto Michael como Fredo están filmados en plano general. Michael observa a su hermano desde las vitrinas de su despacho; Fredo reza un Ave María mientras pesca. Ambos planos —el de Michael bajando la cabeza y el de la barca ya sin Fredo (la ejecución se realiza fuera de campo)— son las mejores (y más tristes) de toda la carrera de Francis Ford Coppola. Aún habría una tercera entrega de las desventuras de la familia Corleone: *El Padrino: Parte III* (1990), notoriamente inferior a sus películas precedentes, pero aun así poseedora de destellos indudables de la genialidad de su director.

57 años

El piano de Jane Campion (*The Piano*, 1993)

Tras años sin ver nada de Jane Campion, me quedé realmente impresionado al ver en el Festival de Cine de Venecia de 2021 su magnífica *El poder del perro*, una adaptación pluscuamperfecta de la novela homónima de Thomas Savage. Fue como un chispazo en la mente del crítico, también un latigazo a mi amor propio. ¿Cómo hasta ahora no me había dado cuenta de la importancia que poseen los paisajes, los escenarios naturales, en la obra de Campion? Porque al igual que ocurre con las montañas en los wésterns de Anthony Mann o con la selva en las películas de aventura y desesperación de Werner Herzog, la fisonomía topográfica de las localizaciones en las películas de Campion influyen de forma directa ya no solo en el acondicionamiento de la trama (eso es algo más obvio), sino en el propio carácter de sus personajes. No se puede entender al Phil Burbank (Benedict Cumberbatch) de *El poder del perro* sin verle bañarse en los lagos y cabalgar por las estepas que rodean su hogar. Uno no se puede adentrar en la mente compleja y sadomasoquista de Ruth (Kate Winslet) en *Holy Smoke* (1999) sin entender que el desierto que la rodea forma parte inherente de su reino de deseo y locura. Y, claro, uno no puede entender la abrasiva dramática interna, la necesidad imperiosa de conectar con alguien, que tiene Ada McGrath (increíble Holly Hunter, expresándose toda la película únicamente con la mirada), deslocalizada de su vida en un mundo extraño, remoto y enfangado, con la única compañía de su hija pequeña Flora (Anna Paquin) y su piano, cuyas teclas le hacen tanto de cuerdas vocales como de punto de fuga hacia ese lugar donde nos lleva la música que amamos y donde nos encontramos tan deliciosamente

protegidos.

Jane Campion nació en Wellington (Nueva Zelanda), pero su cine poco tiene que ver con el de sus coetáneos Martin Campbell —*Goldeneye* (1995)— o Vincent Ward —*Navigator, una odisea en el tiempo* (1988)— y sí más con el de aguerridas y sensibles directoras modernas —Sally Potter y su *Orlando* (1992), Margarethe von Trotta y su *Hannah Arendt* (2012), Marleen Gorris y su *Antonia* (1995)—, capaces de situar a la mujer en el epicentro de sus historias, siempre con un fuerte posicionamiento feminista, algo que no pocas veces se le ha reprochado desde la crítica cinematográfica más rancia, en especial en lo que se refiere a la representación del deseo sexual y su apasionada puesta en carne. Las protagonistas de Campion, ya desde sus primeros cortometrajes —*Peel* (1982), *Passionless moments* (1985)—, son mujeres arrinconadas por la sociedad (patriarcal, claro), cuya sensibilidad e inteligencia son continuamente despreciadas por aquellos que les rodean. El juego de la dominación, tanto emocional como sexual, toma en el cine de Campion un cariz imprevisible, capaz de acabar devorando a cualquiera de los integrantes de sus vehementes argumentos.

En *El piano,* a Ada su padre la ha casado por conveniencia con un apoderado colonizador de la salvaje Nueva Zelanda (Sam Neill), viéndose así relegada de todo: su casa y hogar, su país natal, su familia, su cultura. Le quedan su hija, que se mueve en ese terreno entre el sueño, el juego y la realidad tan habitual en quien todavía no ha cumplido diez años; y su piano, demasiado grande y demasiado pesado para ser transportado a través de la jungla y cruelmente abandonado a la orilla de la mar. La tristeza se la come más aún que el fango donde se le traban los pies, la falda acampanada. La solución llegará de la mano de Baines —un Harvey Keitel que andaba imparable en los noventa: *Reservoir Dogs* (1992), *Teniente corrupto* (1992), *Smoke* (1995), etcétera—, un británico emigrado que vive entre los maoríes lo suficientemente cómodo, alejado de la civilización, como para que ahora alguien le venga a tocar las tatuadas narices. Parece imposible porque él es salvaje, torpe, bruto y tiene unas manos que parecen nudos de

castaño, mientras que ella es inteligente, culta, pequeña y blanca como las teclas de su piano. Y va de teclas la cosa: Baines recupera el piano y promete devolvérselo, tecla a tecla, a cambio de clases particulares. Tan particulares como que él lo que quiere es quererla, aunque sea tocándole un círculo minúsculo de piel escondido dentro de un agujero en el calcetín. Campion fuerza los límites del romance a lo Emily Brontë para que una historia de prostitución —tecla de piano por piel de mujer— se convierta en una tórrida historia de amor y deseo. Las clases de piano no pueden ir mejor: a falta de pocas teclas ya se están agarrando los culos desnudos con fuerza para síncope del mentecato marido repeinado. Todo acabará abruptamente en un hachazo, algo de lo que Campion había estado avisando mientras el metraje andaba despreocupado: en las sombras chinescas, en la tala de la leña, en cómo el marido cornudo agarraba el hacha junto a la pequeña Flora. La testigo parlanchina y juguetona que desencadenará/ resolverá la tragedia.

Con una banda sonora impecable a cargo de Michael Nyman, la película de Campion se presentó en el Festival de Cannes de 1993, alzándose con la Palma de Oro de ese año en *ex aequo* con *Adiós a mi concubina* de Chen Kaige (otro bello retrato de un personaje femenino peleando por su libertad). Era la primera vez que una mujer ganaba la Palma de Oro. La segunda (y, por ahora, última) fue en 2021 cuando la realizadora francesa Julia Ducournau ganó el certamen con *Titane*. *El piano* ganó tres Óscar —mejor actriz (Hunter), mejor actriz de reparto (Paquin) y mejor guion original (Campion)—, pero perdió en mejor dirección y mejor película frente a Steven Spielberg y su *La lista de Schindler* (1993).

58 años

Videodrome de David Cronenberg (1983)

La mejor película de David Cronenberg tardó años en materializarse. La idea original para la misma le surgiría cuando estaba empezando su carrera como director. El proyecto entonces se llamaba *Network of Blood* (*Canal de sangre*, magnífico título) y giraba en clave melodramática sobre cómo un hombre empieza a recibir una extraña señal en la televisión. La escritura del argumento fue pervirtiéndose mientras evolucionaba: la señal empezó a incluir programas prohibidos (sexo BDSM, violencia, contenidos *snuff*) a los que solo podían acceder previo pago un puñado de ricos. Así que se podría decir que Cronenberg fue el inventor de las plataformas de *streaming*. El guion acabó desechándose: «Tuve que dar marcha atrás porque se convirtió en algo tan extremo que resultaba demasiado para una película».

En 1983 Cronenberg ya había prostituido nuestra carne sin remisión en varias ocasiones. En *Vinieron de dentro de…* (1975) había mutado el novelón de J. G. Ballard, *Rascacielos*, metiéndonos en el cuerpo unos gusanos que disparaban nuestro apetito sexual. En *Rabia* (1977) le insertó a la protagonista, la estrella del porno Marylin Chambers, un pene-aguijón en la axila con el que poder convertirse en una vampira sáfica en la Norteamérica de los setenta. En *Cromosoma 3* (1979) puso en práctica la «psicoplasmosis»: crear mutaciones en el cuerpo para así poder eliminar las emociones reprimidas. Y, bueno, en *Scanners* (1981) básicamente lo que hizo fue ponerse a reventar cabezas. Su nueva película, *Videodrome*, iba a ser ya no solo la que más lejos iba a llegar en los postulados de la «nueva carne», sino también la más abiertamente sexual y violenta —«No pienso en ella como una

película violenta; trata sobre la violencia como tema», dijo Cronenberg—, además de su mejor película hasta la fecha (y una de las mejores películas de terror/ciencia ficción de la historia del cine). Cronenberg había llevado el *body horror* a su máxima expresión.

Videodrome sigue la historia de Max Renn (James Woods), ejecutivo de una televisión de Toronto especializado en programas polémicos donde la pornografía *soft* y la violencia gratuita son el pan de cada día. Cuando descubre una emisora pirata llamada Videodrome, que básicamente emite torturas y asesinatos, decide explotarla, aunque a cada nuevo visionado empieza a experimentar todo tipo de alucinaciones. De momento no parece importarle, sino que más bien le excita: ve el programa con su nueva pareja, Nicki (Debbie Harry, líder del grupo Blondie y persona que más ha molado en la faz de la Tierra), y ella se engancha tanto que acaba marchándose para actuar en el mismo.

Carne, sexo, ondas televisivas, VHS. Todo fetiche, todo vicio. La «nueva carne» surgirá de la fusión de todo ello, una metamorfosis inducida como metástasis a través de una señal que te joderá el cerebro a base de bien tras consumir horas y horas de imágenes ingentes. Tienes cincuenta y ocho años, pero no has flipado igual en toda tu vida. La emisión de Videodrome provoca tumores en sus espectadores, convirtiendo así lo estrictamente anodino e inmaterial en realidad física horrífica. A Renn le aparece una vagina gigante en la tripa y él aprovecha para guardar allí una pistola. La misma pistola será capaz de conectarse a sus venas, nervios y tendones, haciendo que la vieja carne quede obsoleta y la nueva carne sea tan desagradable como mortífera. La televisión de panza gorda deforma su pantalla cada vez más, hasta que la boca de Debbie Harry es capaz de succionar al propio Renn dentro de ella. En el circo de los horrores mutantes de David Cronenberg sexo, violencia y tecnología analógica follan, abriéndose caminos por lugares realmente insospechados. En uno de los finales que sí llegó a escribir pero nunca a rodar, todos los protagonistas de la película se ponían a copular con flamantes nuevos órganos sexuales mutantes. Larga vida a la nueva carne.

Videodrome es uno de los puntos de no retorno en el cine de Cronenberg. Si has llegado hasta aquí, se acabó, estás perdido, tienes un nuevo órgano en el cuerpo que te va a hacer adorar a Cronenberg el resto de tu vida. Probablemente en tu autopsia, a lo *Crimes of the Future* (2022), cuando te abran en un *show* performático operado por Leah Seydoux, encuentren ese órgano con el nombre de David Cronenberg tatuado en él. Pero es que puntos de no retorno —esas películas que llevan a tal extremo sus postulados que ya nadie puede superarlas, y mira que Julia Ducournau lo intentó tremendamente bien en *Titane* (2021)—, Cronenberg tiene unas cuantas. Con *Crash* (1996) llegó al límite de la fusión psicosexual con el metal desgarrado de los accidentes automovilísticos. Con *El almuerzo desnudo* (1991) eliminó de una vez por todas los límites de la adaptación cinematográfica de novelas inadaptables. En *Un método peligroso* (2011) ya no necesitaba ondas catódicas, solo palabras precisas, para joderte la mente y dejarte en estado catatónico. Los confines de la obra de David Cronenberg encierran un paisaje de fascinación y horror único en el mundo del cinematógrafo. Atrévete a venir a verlo. Aquí se vive de puta madre.

59 años

Los puentes de Madison de Clint Eastwood (*The Bridges of Madison County*, 1995)

Entre 1992 y 1997 no hubo mejor director sobre la Tierra que el cineasta norteamericano Clint Eastwood: *Sin perdón* (1992), *Un mundo perfecto* (1993), *Los puentes de Madison* (1995), *Poder absoluto* (1997). De hecho, creo que fue Steven Spielberg quien dijo que Eastwood daba esperanzas al resto de los directores porque sus mejores películas las había empezado a hacer superados los sesenta años. Eastwood, que en los sesenta y los setenta había sido el máximo icono de la virilidad masculina en el cine gracias a sus colaboraciones con Sergio Leone —*Por un puñado de dólares* (1964) — y Don Siegel —*Harry el Sucio* (1971)—, en 1995 y tras haber arrasado en los Óscar con *Sin perdón*, sorprendió a todo el mundo construyendo el melodrama romántico más delicado y emocionante que nos había ofrecido el cine desde los tiempos de Max Ophüls y su *Carta de una desconocida* (1948). En la era dominada por el romance adolescente de *Titanic* (1997), Eastwood escogía como protagonistas de su doliente historia de amor a una ama de casa cercana a los cincuenta años y a un fotógrafo de sesenta y cinco. Y aquí sí que las lágrimas iban a desaparecer en la lluvia.

Partamos del hecho de que la novela *The Bridges of Madison County* de Robert James Waller es un *best seller* (y a la vez un libro espantoso). El responsable de convertir el libro en un guion cinematográfico fue alguien de las escasas aptitudes dramáticas de Richard LaGravenese, el mismo que firmaría chuflas como *Posdata: Te quiero* (2007) y *Agua para elefantes* (2011). Para acabar de liarlo

todo, se decidió que Bruce Beresford la dirigiera y Robert Redford la protagonizara. La cosa pintaba mal tirando a fatal, así que el productor, Steven Spielberg, aprovechando que Beresford estaba de viaje por Europa buscando a una actriz que le convenciera, le ofreció el trabajo a Eastwood. Este solo había dirigido un melodrama en toda su carrera y había sido un fiasco: *Primavera en otoño* (1973). Lo suyo eran los wésterns y los policíacos, aunque cuando había probado a experimentar algo diferente le habían salido cosas de la importancia de *El aventurero de medianoche* (1982) o *Bird* (1988), probablemente —junto a *Sin perdón* y *Million Dollar Baby* (2004)— sus mejores películas.

El primer cambio que hizo Eastwood fue definitivo. El hombre no debía ser el protagonista: esta era la historia de Francesca (Meryl Streep). Ella sería la narradora, toda la acción se vehicularía con su presencia y todas las decisiones dramáticas vendrían tomadas por su persona. Ella es quien le pone la mano en el cuello a Robert (el propio Eastwood), dando así inicio a su relación física, porque lo que viene a ser enamorarse, se enamoran desde el momento en el que él le pregunta por el puente Roseman. También es ella quien decide poner fin a su relación, quien decide al final de la película no bajarse del coche pese a estar solo a unos pocos metros de su verdadero amor, que se está calando en lágrimas y lluvia, en una de las imágenes más dolorosas del cine de Clint Eastwood.

En 1995, Meryl Streep ya era la diosa de la interpretación que todos conocemos —había ganado dos de sus tres óscares— y aun así verla interpretar a Francesca es una experiencia que te gira la piel. Es brutal su italiana inmigrante que no deja de transpirar por el calor, que se ruboriza cuando ese hombre le acaricia la rodilla sin querer, que le besa y le abraza como si no hubiera un mañana porque es que en realidad no habrá mañana que valga, que se abre la bata dejando su desnudez al viento para que se le refresque un poco la carne, hecha al punto justo de la tentación. Por otro lado, a mí ese jinete pálido de Eastwood no me puede engañar, que me sé su obra mejor que la tabla de los elementos y, además, sitúa su película en Winterset (Iowa), lugar de nacimiento de John Wayne.

Su Robert Kincaid no es un fotógrafo, sino un vaquero. Por eso llega cuando sale el sol, en la más completa soledad, y se marcha de igual manera, cuando cae la tarde bajo la lluvia, tras haberlo revuelto todo a su paso. Por su parte, Francesca —que tiene demasiado corazón—, entre hacer daño a su familia y hacerse daño a ella misma, elige lo segundo. Ahora, una vez muerta, que dejen que sus cenizas reposen donde les dé la real gana.

Adoro *Los puentes de Madison,* pero solo puedo verla una vez cada cinco años porque la tristeza que me deja en el cuerpo es algo insoportable. Porque me recuerda que, si tenemos suerte, viviremos muchos años, pero que, si tenemos mucha suerte, igual tendremos cuatro días —solo cuatro días— que serán los mejores de nuestra vida. Y esto Eastwood nos lo cuenta sin un solo amaneramiento, en un relato despojado de cualquier aderezo ornamental, con la sencillez, elegancia, tristeza y amargura que tienen las mejores rancheras (aunque Eastwood sea un hombre más de *jazz*): «Y, en el último trago, nos vamos». La narración en *flashback* (no olvidemos que esta es una historia de fantasmas: sus protagonistas están más que muertos cuando arranca la película) posee el mínimo toque lírico para que la poesía nos alcance únicamente por la fuerza que expresan sus acciones. Joder, que es una película en la que el ochenta por ciento de la historia transcurre en una cocina. Todo el amor, toda la pasión, todo el dolor y todo el desgarro en una mesa, dos sillas, dos copas de brandi. *Los puentes de Madison* no va de planos bonitos, sino de emociones intensas: es tan sencilla que abruma, es tan simple que desborda. Cualquier otro director habría hecho una «peli de tarde» con estos dos protagonistas. Y, sin embargo, Eastwood nos dio una de las mejores películas de la historia del cine.

60 AÑOS

All That Jazz (Empieza el espectáculo) de Bob Fosse (*All That Jazz*, 1979)

A Bob Fosse se le paró momentáneamente el corazón en 1975. Preparaba los ensayos de *Chicago*, su nuevo musical para Broadway, donde el coreógrafo, bailarín, escritor, productor y director era la figura más relevante del momento (sus nueve premios Tony así lo atestiguan). Fue solo un susto, pero un susto lo suficientemente categórico como para que, a sus cuarenta y ocho años, se planteara seriamente que la muerte andaba cerca, husmeando entre todas las copas, cigarros y Dexedrinas que lo rodeaban día sí y día también. Pero de todas sus adicciones —entre las que habría que incluir su agitada vida sexual—, la más poderosa era sin duda su estajanovismo creativo, su maníaca devoción por el trabajo, su vocación suicida por poner en escena todas aquellas danzas, bailes, caderas y piernas que andaban de *plié* en *plié* por su cabeza. Cuando la muerte estira la soga, sin embargo, da igual lo insondable que sea tu intelecto: la necesidad apremia, como si llevaras brasas en el bajo vientre. Fosse se asomó a su propio fin y, en vez de esconderse, comer ensaladas y hacer *jogging* matutino, decidió salir a torear con una copa de *bourbon* por capote y un cigarrillo en inestable perpendicularidad a su sonrisa de sátiro. No se había pasado la infancia entre vodeviles y tugurios, ligas y tacones, *swing* y *jazz*, para amedrentarse ahora que llegaba su gran (y último) baile. En 1969 la psiquiatra suiza Elisabeth Kübler-Ross redujo a cinco las emociones básicas que experimenta el ser humano ante la certeza de la muerte, las cinco etapas de todo duelo: negación, ira, negociación, depresión y

aceptación. Bob Fosse prefirió llamarlas *All That Jazz*.

En los años setenta el cine norteamericano vivía su particular *nouvelle vague*. Aplicaba a sus géneros clásicos buena parte de la técnica de vanguardia (y la tecnología de guerrilla) con la que los europeos habían cambiado la historia del cine en la década anterior. El *film noir*, en su variante de películas de gángsteres, nos entregó *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola y *Malas calles* (1973) de Martin Scorsese; en el terror, William Friedkin y Steven Spielberg nos tumbaron con *El exorcista* (1973) y *Tiburón* (1975); la ciencia ficción se convirtió en el género favorito del planeta gracias a *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas y *Superman* (1978) de Richard Donner... y en el musical solo hubo un amo y señor del género: Bob Fosse. El cineasta, nacido en Chicago, subvirtió la alegría y la armonía natural de los musicales clásicos, pervirtiéndolos a base de sexualidad libidinosa y un ritmo marcado, al margen de los compases musicales, por cómo se enlazaban las imágenes en la moviola. El musical en Fosse, al contrario que en maestros del género como Stanley Donen —con el que trabajó en distintas ocasiones— o Vincente Minnelli, no estaba regido por planos largos donde los bailarines podían lucir su gracia, talento y agilidad sin corte alguno, sino todo lo contrario. Casi como un precursor del videoclip de los años ochenta, el cine de Fosse era todo corte, imagen, corte, imagen, corte, imagen y vuelta a empezar, siguiendo siempre el ritmo de los compases, del baquetazo al *charles*, del si-do del trombón, de cómo levantaba la pierna Ann Reinking o de cómo giraba la mirada —con sus ojos enormes y sus pestañas como toboganes— Liza Minnelli.

La perversidad era algo natural en el corpus dramático del creador de *Chicago*. Basta comparar dos películas de temática sensiblemente familiar como *Sonrisas y lágrimas* (1965) de Robert Wise y *Cabaret* de Fosse —ambas con el auge de la barbarie nazi como telón de fondo— para que queden claras sus abruptas diferencias. Frente a la felicidad y la ingenuidad en la que vive la adinerada nobleza del film de Wise, en *Cabaret* solo se muestra el lado más nihilista y hedonista de la condición humana. Si en *Sonrisas y lágrimas* todo es pacato e impoluto y el objetivo final es

unir a la familia en un único corpus indestructible, en la película de Fosse todo es sexualidad, vicio y *carpe diem* (los censores le cascaron una calificación X en su primer visionado).

En *All That Jazz* Fosse ya no tenía tiempo para tonterías: esa película iba a ser su particular *8 y ½* (1963), de ahí que fichara al director de fotografía de Federico Fellini, Giuseppe Rotunno, para encuadrarla e iluminarla. El cineasta se abría en canal para mostrar tanto su talento como sus miserias (y sus tripas) en plano detalle, adoptando al actor de *Tiburón* Roy Scheider, quien, en un trabajo memorable, se convirtió en Fosse de botas a perilla de mosquetero. La película es tan rápida y fascinante como turbadora y voluntariamente suicida, muestra absoluta del milagro de la coreografía *a la Fosse* —qué pasote el momento del baile hipersexualizado, con los productores sudando tinta china— y de un catálogo detallado de los muchos vicios y alguna que otra virtud del cineasta. Si de Fellini heredó la mirada modernista de poner en escena un imaginario vital y cinematográfico, de Ingmar Bergman tomó prestada la negociación con la muerte, aquí encarnada por una jovencísima Jessica Lange vestida de blanco virginal. Si en *El séptimo sello* (1957) Bergman ponía a jugar al ajedrez a Max von Sydow frente a la muerte, en *All That Jazz* Fosse trata de ligársela, siendo, paradójicamente, la única mujer que se le resiste. «*Bye, bye, love; bye, bye, happiness*», canta Roy Scheider adaptando el clásico folk de The Everly Brothers, en un *soul show* discotequero en el que el cineasta se despide de mujeres, hija, amigos, público: «*I think I'm gonna die*» («Creo que voy a morirme»). Aunque, bueno, no fue inminente: aún le dio tiempo a hacer otra película, *Star 80* (1983). Sin embargo, siete años después el corazón de Fosse bajó el telón y este, como su protagonista, como todos algún día, acabó en una bolsa de plástico. Tenía sesenta años.

61 AÑOS

Aguirre, la cólera de Dios de Werner Herzog (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972)

A una vista de buitre, sobre el nuevo cine alemán de los años sesenta y setenta podríamos asegurar que, si Rainer Werner Fassbinder era el más visceral, Alexander Kluge el más teórico y Wim Wenders el más cinéfilo, estaba claro que Werner Herzog era el más romántico. Herzog recogía del cine clásico americano el sentido de la aventura que impregnaba el *pathos* de la obra de Raoul Walsh y la convertía en una gesta enloquecida, un desafío físico y psicológico que coqueteaba y le metía mano a la locura. De todos ellos, Herzog parecía ser el menos interesado en las formas cinematográficas: a él lo que le atraía era capturar con su cámara de treinta y cinco milímetros (robada de la universidad) imágenes legendarias que fueran capaces de desafiar el raciocinio humano. De ahí que no le gustara que, por ejemplo, la crítica comparara su film *El enigma de Gaspar Hauser* (1974) con la película de François Truffaut *El pequeño salvaje* (1970). Herzog, a través de su obra, nos ha enseñado todo tipo de mundos desconocidos, pero jamás ha sido un cineasta didáctico, sino pasional. Podía ser hijo de Murnau en lo fílmico, sin embargo, en el corazón, su padre putativo era Carl Theodor Dreyer.

Esa búsqueda de lo imposible (de la locura) caracterizaría buena parte de lo mejor de su obra: de *Signos de vida* (1968) a *Fitzcarraldo* (1982), de *Donde sueñan las verdes hormigas* (1984) a *Teniente corrupto* (2009), de *La soufrière* (1977) a *Grizzly Man* (2005). Herzog tenía que experimentar en su propia carne los padecimientos extremos de sus protagonistas, al fin y al cabo en la

vida real ya se había comido un zapato por una apuesta y había atravesado media Europa caminando para visitar a una moribunda Lotte H. Eisner. Sus protagonistas —sordos, ciegos, conquistadores enloquecidos, niños salvajes— son todos seres sufrientes, víctimas bien de sus pesadillas bien de su arrogancia. Y a Herzog le gustaba forzarlos hasta que su resistencia reventara. «La gente a la que se ve en peligro en la película realmente lo estaba cuando lo rodé», le dijo a Michel Ciment, refiriéndose a *Aguirre, la cólera de Dios*. De ahí que sus producciones fílmicas acaben convirtiéndose en pesadillas catárticas: nadie como Herzog para hacer bueno aquello de que una película no es más que un documental sobre el rodaje de la misma. Y ahora súbeme este barco a lo alto de esa montaña.

Las imágenes que abren *Aguirre, la cólera de Dios*, tercer largometraje de ficción del director, son de una belleza y un lirismo absoluto. Los cielos y montañas del Machu Picchu son encuadradas en formato 1:37-1, porque aunque esta será una película que se va a desarrollar en su mayor parte en sentido horizontal, lo que predominará serán las verticales que dividen la pantalla, lo que le aportará un sentido pictórico a las imágenes, potenciando así el sentido onírico de una obra que acabará retorciéndose hacia la pesadilla. La música compuesta por Popol Vuh —mezcla de coros espectrales (grabados en un melotrón) y de sintetizador Moog— nos empuja en esa dirección irreal. Todo lo que vamos a ver en la película parte de la búsqueda histórica de El Dorado por parte de una expedición española a través de la selva peruana, pero todo está tergiversado porque a Herzog no le interesaba la realidad como tal, sino el poder capturar la esencia pura (la fiebre) tanto de personajes como de paisajes. De ahí todos esos planos con Klaus Kinski mirando con sus ojos de iguana directamente a cámara, todos esos paisajes selváticos envueltos en bruma plagados de detalles aberrantes: un caballo que se hunde en el río, un barco en lo alto de un árbol, cuatrocientos monos danzando en una balsa. La cámara de Herzog se adentra en el corazón de las tinieblas de personajes y espacios para extraer una verdad que poco tiene que ver con lo real. La realidad de Herzog pertenece únicamente a la cristalización en imágenes que surge de

confrontar al ser humano con sus principios más básicos mientras es derrotado por una naturaleza inclemente (la de la selva, pero también la suya propia). Sin *Aguirre, la cólera de Dios* no existiría ni *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola ni *El nuevo mundo* (2005) de Terrence Malick ni *Z, la ciudad perdida* (2016) de James Gray.

Rodada en orden cronológico para así dejar constancia física del fracaso de la gesta que se retrata, *Aguirre, la cólera de Dios* dejó anécdotas para publicar varios libros. Casi todas ellas ligadas a su protagonista principal, Klaus Kinski, que llegó a disparar a miembros del equipo, a exigir despidos a diestro y siniestro y que terminó provocando que Herzog le amenazara de muerte: «Te mataré y luego me suicidaré». No existe un solo director en la Tierra que hablara bien de Kinski después de trabajar con él (Joaquín Romero Marchent le llegó a expulsar de un rodaje a puñetazos). Sin embargo, acabó haciendo cuatro películas más con Herzog, todas buenas —o, mejor dicho, buenísimas—: *Woyzeck* (1979), *Nosferatu, el vampiro de la noche* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987). A Herzog le atraía tanto la locura humana que, probablemente, no encontró mejor representación de ella que en la del psicótico actor polaco.

62 AÑOS

Tarde de perros de Sidney Lumet (*Dog Day Afternoon*, 1975)

El 22 de agosto de 1972 Sonny Wojtowicz y Salvatore Naturale, dos excombatientes de Vietnam, entraron en la sucursal del banco Chase Manhattan situado en Brooklyn con intención de robarlo. Debía ser algo rápido: quince minutos como máximo. Pero todo salió fatal y acabaron reteniendo durante catorce horas a los empleados, mientras en el exterior se montaba un circo de cuidado: policía nacional, FBI, medios de comunicación, así como decenas de fanáticos y curiosos que se agolpaban a las puertas del banco, a la espera de que Sonny, que no paraba de salir para negociar el rescate de los rehenes, volviera a aparecer. Al final todo acabó o muy bien o muy mal, según los ojos del que mire, al ser Salvatore abatido y Sonny detenido. Le cayeron veinte años de cárcel, de los que cumplió cinco. *Los Angeles Times* publicó que cometió el atraco para costear la operación de cambio de sexo de su pareja.

El guionista Frank Pierson escribió la historia de lo que acabaría siendo *Tarde de perros* tras leer un artículo en *Life Magazine*, «The Boys in the Bank» (que durante mucho tiempo sería el nombre provisional de la película), firmado a dos manos por P. F. Kluge y Thomas Moore. Warner se hizo con los derechos y contactó con Sidney Lumet, que venía de estrenar un taquillazo como *Asesinato en el Orient Express* (1974), para dirigirlo. A la hora de solicitar actores, en los años setenta, todos los productores de Hollywood lo tenían claro: Al Pacino, Robert De Niro o Dustin Hoffman (incluso a veces los confundían). Pacino venía de barrer con todo tras haber estrenado consecutivamente los dos *Padrinos*,

pero estaba exhausto. Había trabajado con Lumet un par de años antes en el film-canon de polis infiltrados *Serpico* (1973), pero cuando el director le llamó le dijo que no se veía con fuerzas, que necesitaba descansar sí o sí. «Okey, Al, no hay problema, ahora llamo a Dustin Hoffman». Pacino aceptó. Y se llevó con él a John Cazale, su hermano Corleone.

Sidney Lumet fue uno de los cabezas de lanza de lo que se vino a llamar la «generación de la televisión», es decir, aquellos cineastas que a mediados de los años cincuenta empezaron a trabajar en la televisión para luego dar el salto al cine: Arthur Penn, Robert Mulligan, Delbert Mann, John Frankenheimer, etcétera. Más que un movimiento estético, cada cineasta tenía su propio estilo: lo que todos compartían era una manera concreta de trabajar heredada de los rodajes propios de la televisión, más ligeros y más rápidos. El estilo de Lumet era termita y terrorista. Siempre moviéndose en los amplios márgenes del *film noir* —misterio, *neonoir*, policíaco, judicial, *thriller*, carcelario, cine de atracos...—, pero siempre inoculando una mirada realista y nada complaciente de la realidad sociopolítica del momento. Lumet estuvo cincuenta años en activo: debutó en el cine en 1957 con *Doce hombres sin piedad* y se despidió en 2007 con *Antes que el diablo sepa que has muerto*. A mí me gustan más que la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Por eso es normal que *Tarde de perros* parezca cualquier cosa menos la película de atracos que nos prometía el póster. Porque el atraco no dura ni un cuarto de hora. Todo es un desastre desde el minuto cero: el tercer atracador huye asustado del banco, casi no hay dinero en la caja fuerte, la policía se presenta alertada por el humo procedente de la quema inútil de unos registros, el teléfono del banco no para de sonar y sonar, las empleadas no quieren quedarse encerradas en la cámara acorazada porque tienen que ir al baño. Sonny empieza a sudar. Porque también hace un calor que te cagas. Estamos en mitad de agosto en Brooklyn y la policía va y les corta el aire acondicionado (en realidad hacía frío en el rodaje y Lumet tenía que ponerle hielo en la boca a Pacino para que no le saliera vaho cada vez que rodara en exterior).

Sidney Lumet consideraba a Carl T. Dreyer el mejor director de la historia del cine, pero en realidad él era mucho más práctico y prefería dejar la filosofía en los márgenes del celuloide, así que lo que hacía era rodar como Ford: pocas tomas pero exactas, y tratar de captar la realidad como si esta fuera improvisada, un poco a lo Cassavetes. A Lumet lo que realmente le interesaba de *Tarde de perros* no era el atraco tirando a desastroso: era ese Sonny convertido en estrella mediática cada vez que salía a la calle. Eran los medios de comunicación convirtiéndose en alimañas para poder hacer de Sonny un héroe, un mártir, un sádico, un homosexual chiflado. El año siguiente Lumet haría una película exclusivamente sobre el cáncer televisivo, adelantándose veinte años a la crítica de la telebasura de los años noventa en *Network, un mundo implacable* (1976). Mientras el atraco sucedía, en Florida se estaba celebrando el Congreso Nacional Republicano con Richard Nixon repartiendo abrazos y banderitas. Las dos caras de América: perdedores (proletariado sin trabajo que se ve obligado a robar un banco) y ganadores (políticos corruptos que condenan al país a una guerra sin sentido) en una misma calurosa tarde de perros. Fuera del banco vemos a todos los grupos sociales que llevaban años manifestándose en defensa de los derechos civiles increpar a la policía y animar a Sonny. «¡Attica! ¡Attica! ¡Attica!», grita Sonny, en referencia a los cuarenta y tres presos fallecidos cuando la Guardia Nacional entró en el penal de Attica (Nueva York) para frenar una rebelión.

Hablaba antes de la Capilla Sixtina. Pues bien: la Capilla Sixtina, la pirámide de Keops y el templo de Abu Simbel, el templo mayor de Tenochtitlán y la Gran Muralla China no me gustan tanto como me puede llegar a gustar Al Pacino en los años setenta. Una fuerza de la naturaleza interpretativa, cambiando de ritmo y registro con una facilidad pasmosa, que en *Tarde de perros* se va al otro extremo de lo logrado con Michael Corleone: se elimina la contención, se desata el fulgor, la pasión, la rabia y la desesperación. Cada vez que sale a la calle parece un *stand-up comedian*; dentro del banco se nos echa a temblar. Funciona a empujones de ilusión, y finalmente se nos viene abajo cuando debe

hablar con sus dos esposas: la madre de sus hijos y su verdadero amor, una chica transexual que desea realizarse una cirugía de reasignación de género. Hablar de la transexualidad en el cine de los setenta ya era algo rarísimo —antes era imposible hacerlo incluso de la homosexualidad: el código Hays lo prohibía— pero hacerlo con la naturalidad y sensatez de *Tarde de perros*, un taquillazo de la Warner nominada a seis Óscar, era algo insólito. Lamentablemente y por muy adelantada que fuera a su tiempo, el único Óscar que se llevó a casa *Tarde de perros* fue el de mejor guion adaptado. Aunque, al menos, ese año (1975) el Óscar a mejor película se lo llevó otro film muy avanzado para la época y con una temática de candente actualidad: *Alguien voló sobre el nido del cuco*.

63 años

A quemarropa de John Boorman (*Point Blank*, 1967)

Si lo pienso bien, creo que la primera vez que me fijé en el espigado cuerpo coronado con el rostro huesudo de Lee Marvin fue cuando, en *Los sobornados* (1953) de Fritz Lang, su personaje le arroja café hirviendo a la cara a la actriz Gloria Grahame. Su amenazante presencia cobraba sentido en lo sádico de sus actos. Lee Marvin, como Sean Connery o Michael Caine, fue uno de los últimos actores clásicos. Antes de que el Actors Studio convirtiera a los actores en divas histéricas, antes de que la psicología de los personajes valiera más que su presencia física en el cuadro, ahí estaba Lee Marvin, un verdadero hijo de John Wayne (con quien acabaría peleándose por un filete), capaz de vestir de gánster —*Código del hampa* (1964)—, de soldado —*Uno Rojo: División de choque* (1980)— o de vaquero —*Los profesionales* (1966)—, pero resultando siempre el mismo tipo huraño y letal al que era mejor no buscarle las pulgas. Ver a Lee Marvin moverse por el plano en *A quemarropa* es la constatación clara de cómo un actor puede expresar solo con su cuerpo muchísimo más que recitando a gritos a Molière en un escenario.

Se suele apuntar que el cine negro clásico encontró su camino de no retorno cuando Orson Welles realizó *Sed de mal* (1958). Todo lo que seguiría después ya no sería *film noir*, sino *neonoir* o *postnoir* (depende del crítico al que leas; yo mismo me hago un lío al escribir sobre el tema). Como en el resto de los géneros, la renovación venía de filtrar los códigos formales que habían revolucionado los nuevos cines europeos, pero en el caso del cine negro los directores norteamericanos, en vez de acercarlo al realismo, decidieron irse al otro extremo. La estilización de la

violencia haría que los tiempos clásicos se aceleraran, se retorcieran sobre sí mismos, se volvieran marcadamente más agresivos. La ya citada *Código del hampa* de Don Siegel, donde coincidían los protagonistas de *A quemarropa* —Lee Marvin y Angie Dickinson—, es un gran ejemplo. Pero también películas de la dureza de *El negro silencio del dolor* (1961) de Allen Baron, *Bajos fondos* (1961) de Samuel Fuller o, si me apuras, hasta *El coleccionista* (1965) de William Wyler. El *film noir* estaba padeciendo las contracciones que acabarían por parir el *thriller* de los años setenta. Pero antes de todo eso llegó John Boorman libre y salvaje, dispuesto a mezclar sin agitar psicodelia, asesinatos y esa cosa tan rematadamente sexi que exuda *A quemarropa*.

Los primeros cinco minutos de la película ya anuncian la ruptura: un *flashback* dentro de un *flashback* con un hombre retorciéndose por el suelo, tratando de hacer la digestión de dos tiros recibidos a bocajarro. Esta es la historia de esa traición, la de Mal Reese (John Vernon) a Walker (Lee Marvin). No solo le lía para dar un golpe ridículo en la prisión de Alcatraz, sino que encima le roba el dinero, le roba a la chica y le dispara, dejándole medio muerto, medio vivo. El resto de la película no será tan agresiva formalmente como esa batidora de imágenes y sonidos que es el prólogo de *A quemarropa*, pero sí mantendrá fija esa voluntad *godardiana* de repetir imágenes y sonidos continuamente, yendo hacia atrás y hacia adelante, jugando con el ralentí visual y la superposición sonora, creando rimas asintóticas por doquier y, en definitiva, haciendo de *A quemarropa* el primer *film noir* (o *neonoir*... ¡o *postnoir*!) cubista.

Boorman, que era británico y venía de realizar una especie de *remake* de *¡Qué noche la de aquel día!* (1964) cambiando a The Beatles por The Dave Clarke Five en *Catch Us If You Can* (1965), le metió un mojo importante a su primera película americana. Líneas rectas cortando imágenes oblicuas, juegos de espejos que multiplican rostros y objetos, perspectivas imposibles, formas y colores pop... En el fondo, *A quemarropa* es tan sexi como violenta. Una película que quiere ser moderna sin saber realmente cómo serlo: por eso lo intenta todo, en ocasiones consiguiéndolo, en otras

estrellándose. Pero ahí está la inteligencia y la audacia de la película: que hace de sus exageraciones, estilo. Y, en medio de todo ello, el silencioso samurái herido pero de rostro pétreo de Lee Marvin se enfrenta a una mafia que ha adquirido la forma de una empresa capitalista. No hay nada de romántico en esta aventura, ni siquiera la meliflua historia de amor entre los personajes de Marvin y Dickinson: él quiere que le devuelvan su dinero (lo repite continuamente) y ella quiere que la dejen en paz unos y otros.

A quemarropa pasó a formar parte indisociable de mi vida el día que decidí robarle a la película el título (en castellano) para ilustrar los videoensayos que empecé a hacer con Verónica Melguizo en SensaCine en el año 2019. No ha habido un solo día en el que me haya arrepentido de ello. Porque *A quemarropa* significa mucho más que su propia definición hermenéutica —disparar de cerca, hacer las cosas sin previsión—: para mí es el significado de quien se entrega con todo, sin miedo y a las bravas, a hacer algo que le apasiona más que nada en el mundo. Que no sabes si saldrá tremendamente bien o terriblemente fatal, pero que merece la pena intentarlo. Porque, da igual la edad que tengas, la vida siempre se encargará de ponerte a hacer cosas que no te gusten. Así que, mientras puedas elegir, no dudes en luchar por lo que realmente quieres. Sea lo que sea. No dudes jamás en vivir la vida a quemarropa.

64 AÑOS

Una luz en el hampa de Samuel Fuller (*The Naked Kiss*, 1964)

¡Vaya arranque tiene *Una luz en el hampa*! ¡De los más brutales de la historia del cine negro! El *jazz bebop* suena de forma extradiegética, como si sonara un vinilo en la habitación contundentemente alto para así tapar la ruidosa pelea que se está allí viviendo. Mientras, vemos en un primer plano subjetivo dicha pelea entre una prostituta (Constance Towers) y su proxeneta. Él está borracho; ella lleva falda, sujetador y tacones de aguja. El plano-contraplano que impone Samuel Fuller hace que el espectador encaje los golpes como el protagonista: directamente en su rostro. «*Kelly, please, I'm drunk*», suplica él («Kelly, por favor, estoy borracho»). Pero el primer plano desencajado de Kelly no da opción a respiro. La cámara en mano se retuerce a cada nuevo bolsazo: el director de fotografía Stanley Cortez ató la cámara al operador mientras Fuller insistía en que Towers golpeara al objetivo sin ningún remilgo. Mientras el *jazz* sigue atronando la violenta escena, el proxeneta agarra el pelo de Kelly ¡y se lo arranca! La protagonista luce calva y más cabreada que nunca. (Fuller contó en sus memorias que Tower no dudó en afeitarse la cabeza para la escena, aunque eso es totalmente falso; a Fuller, como a Ford, le gustaba imprimir la leyenda.) Siguen los golpes. El proxeneta cae al suelo. Ella coge un sifón y se lo vacía en la boca. Él apenas puede respirar. Entonces le mete la mano en el bolsillo, le arranca la cartera y saca ochocientos dólares. «*Eight hundred dollars, you parasite!*» («Ochocientos dólares… ¡serás parásito!»). Pero Kelly es honrada: solo le coge los setenta y cinco que le debe,

y le tira el resto a la cara. Se guarda los billetes en el sujetador. Se pone de pie, le mete una última patada en el riñón, deja el sifón en la mesilla y va a mirarse al espejo. La cámara se sitúa como si fuera el propio cristal en un bellísimo plano medio imposible. Ella se recoloca la peluca y, justo en ese momento, el *bebop* da paso al *score* melódico de Paul Dunlap mientras aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito: *The Naked Kiss*. ¡Así se empieza una película!

El cine de Samuel Fuller no se andaba con chiquitas, ni tampoco con sutilezas. El cineasta pertenecía a una nueva generación de directores que introducirían la violencia, física y moral, de forma tremendamente expeditiva en el cine norteamericano de los años cincuenta y sesenta: Robert Aldrich, Don Siegel, Nicholas Ray o Phil Karlson. Ya fuera dentro del cine bélico con *Casco de acero* (1951); en el wéstern con *Cuarenta pistolas* (1957); reformulando el cine negro —donde más a gusto se encontró—, con películas de gánsteres como *Bajos fondos* (1961); o adentrándose en los rincones más oscuros del alma humana con *Corredor sin retorno* (1963). En dicho contexto surge *Una luz en el hampa*, desinflado título español para el mucho más bizarro *The Naked Kiss*, que vendría a ser la expresión utilizada para designar los besos de un pervertido.

Y vaya catálogo de perversión nos ofrece la película de Fuller: aborto, extorsión, prostitución e incitación a la misma, pedofilia, asesinato. Treinta años antes de que David Lynch nos contara que bajo la apariencia idílica de las poblaciones norteamericanas del medio oeste existían todo tipo de demonios ocultos con forma humana, Fuller ya estaba retratando cómo dicho paraíso rural no era más que un pozo infecto de hipocresía y criminalidad. Tras su demoledor arranque, *Una luz en el hampa* nos traslada a una de esas pequeñas poblaciones donde la anodina cotidianidad parece ser la regla imperante. Una elipsis de dos años nos sitúa a Kelly —ya con su cabello crecido— llegando a la misma, donde decide ejercer por última vez de prostituta. Se acuesta con el jefe de policía del pueblo para luego retirarse a un hospital infantil donde los niños con discapacidad acaban por adorarla. Ella quiere una

nueva vida, pero la vida no parece quererles dar segundas oportunidades a aquellos que ya han flaqueado en su moral. Las sombras del *film noir* se vuelven aún más asfixiantes en los claroscuros del *film neonoir*. Kelly se enamorará del multimillonario del pueblo, un tipo extraño y reptiliano (Michael Dante, perfecto acierto de *casting*) cuyas dulces palabras parecen ir en una dirección contraria a la de su inquietante rostro. Él es un benefactor puro, un dandi que recorre el mundo mientras no para de repartir miles de dólares entre los desafortunados de la Tierra; en realidad es un monstruo con piel de carnero que pretende utilizar a Kelly para disfrazar sus perversiones.

Fuller mueve la dramática de la película como Charlie Parker soplaba el saxofón: a instantes de ingenua y bella calma le siguen momentos abruptamente violentos. De una sesión de canto en el hospital pasamos a una nueva paliza, esta vez con Kelly sacudiendo a la dueña de un burdel que pretende reclutar como prostituta a una de sus compañeras enfermeras. Fuller, apoyado a la perfección por Cortez, atrapa y asfixia a los protagonistas con su cámara (normal que a John Cassavetes le gustaran tanto sus películas), realiza reencuadres dentro de un mismo plano de un expresionismo que te tira al suelo o cambia sutilmente la iluminación de un decorado sin corte para que del sueño se pase a la pesadilla, sin que a uno le dé tiempo a pensar dos veces en qué demonios acaba de pasar. Resulta curioso cómo buena parte de la crítica de la época siempre señalaba las impurezas del director de *Yuma* (1957), haciendo hincapié en su falta de conciencia social o política. Increíble. Solo en *Una luz en el hampa* tenemos a una de las protagonistas más potentes del cine negro (la interpretación de Towers es de otra galaxia), una crítica durísima a la América biempensante y un retrato social tremendamente moderno de los horrores ocultos de la civilización occidental. Fuller, con su obra, tendía un puente a dentelladas entre el clasicismo de la edad dorada de Hollywood y el cine moderno de los años setenta. Que no se nos olvide.

65 AÑOS

S21: La máquina roja de matar de Rithy Panh (*S21, la machine de mort khmère rouge*, 2003)

Entre 1975 y 1979 el Régimen maoísta de los Jemeres Rojos, encabezados por el dictador Pol Pot, sumió a Camboya en un horror sin límites. Se calcula que la ruralización forzada de las zonas urbanas camboyanas y el traslado de su población a centros de detención para ser sometidos a interminables sesiones de trabajos forzados y tortura, que culminaban por lo general en asesinatos masivos, acabó con la vida de un cuarto de la población del país. En cifras: cerca de dos millones de hombres, mujeres y niños fueron impunemente asesinados en uno de los genocidios más terroríficos vividos en el mundo moderno. A las más de veinte mil fosas comunes descubiertas en 1995 se les puso el nombre de Campos de la Muerte.

El realizador camboyano Rithy Panh, en una obra que encontraría su simetría en la del chileno Patricio Guzmán con la dictadura de Pinochet en Chile, ha dedicado su vida a construir aquellas imágenes de la barbarie de su país que nadie jamás se atrevió a filmar, en un mecanismo de reconstrucción de la memoria cuya película base en la historia del cine sería *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. En las diez horas que dura la película de Lanzmann se busca encontrar las raíces de ese odio inhumano que convirtió la Alemania del III Reich en una auténtica máquina de matar personas. Y digo «máquina» porque eso es lo que hicieron los nazis: la mecanización del asesinato en masa, como si se tratara de una cadena de montaje del exterminio humano. *Shoah* trabaja sobre imágenes ausentes, pero también sobre imágenes precisas y

dos niveles de crueldad: el de los nazis genocidas y el del pueblo llano que convivió cómplice con el horror como si tal cosa.

Rithy Panh no tiene imágenes que ofrecer de la barbarie, así que decide construirlas sobre su ausencia con los protagonistas que las vivieron. Años más tarde dirigirá otra bestialidad de las que te hielan la sangre y te hacen perder toda esperanza en la humanidad: *La imagen perdida* (2013), en este caso utilizando la animación para poner en escena el horror del relato de los supervivientes. Pero en *S21: La máquina roja de matar* el mecanismo performático es aún más extremo. Panh reúne a supervivientes del genocidio y los sienta a la misma mesa que los soldados que los humillaron, torturaron y asesinaron. No hay en ese encuentro nada de redentor. Ni siquiera un mínimo sentimiento de expiación. Si el cine ha buscado durante buena parte de su existencia ponerle rostro a la maldad humana, en la película de Panh lo consigue y el resultado no puede ser más desolador. Las caras de los genocidas son folios en blanco. Parecen arrepentidos, pero solo de palabra. «Hacíamos lo que nos ordenaban» es el mantra que no dejan de repetir.

Así que Panh recrudece la experiencia y pone en marcha a los torturadores. Los sitúa en la misma escuela donde estaban las cárceles y les hace representar una absurda función en la que repiten su día a día amenazando, pegando, violando y asesinando a sus invisibles detenidos. Ver a unos soldados que, según cuentan, tenían entre catorce y veinticuatro años en el momento de los hechos mimetizar sus actos de barbarie en espacios vacíos, hablando a gritos a la nada más absoluta, volviendo a entrar en un trance de odio insensible e inhumano… es una de las constataciones más terroríficas de que vivimos en un mundo absurdo que, en cualquier momento y sin haber aprendido nada de nuestras heridas del pasado, puede volverse de una crueldad inimaginable. En su último cuarto, cuando los asesinos explican el mecanismo final de matanza e incineración de cadáveres, la película se convierte casi en algo insoportable de ver, ya no digamos de asimilar.

De una forma parecida a lo que ocurría con la escalofriante (y

más cuestionable éticamente) *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer con los escuadrones de la muerte indonesios, la cámara de Panh hace una suerte de exorcismo radical al mismo tiempo que traza un intento de reconstrucción de la memoria histórica de un país que ha sido asolado por la ignominia. Un testimonio futuro de un pasado espantoso que debería servirnos a todos los que existimos para que no permitamos que algo así vuelva nunca a suceder en ninguna parte del mundo. Ya sabemos que el ser humano es idiota y el odio no deja de regenerarse generación tras generación, así que, ya que no podemos confiar en nosotros mismos, qué necesario es que haya cineastas como Rithy Panh, que mantengan la llama de la memoria viva en nuestras vidas. Una de las mayores sorpresas que me he llevado a medida que he ido cumpliendo años es descubrir que aquellas cosas que creía obvias cuando era joven ahora las encuentro tremendamente necesarias. Quiero decir, que, cuando tienes veinte años, piensas que cuando tengas cuarenta todo irá mucho mejor porque tu generación —culta, sensible, empática— estará al mando de la situación, y que cuando tengas sesenta podrás vivir tranquilo de una maldita vez. Pero no es así. No es así ni de coña. Por lo que es una alegría que las películas sean imperecederas y no cambien nunca. Y que títulos como *Shoah* o *S21* sigan siendo más importantes que nunca. Esas son las únicas herramientas que poseemos para evitar una futura barbarie: cultura, educación y amor.

66 años

El gran silencio de Sergio Corbucci (*Il grande silenzio*, 1968)

El 21 de febrero de 1965 el activista y líder religioso Malcolm X era asesinado de un tiro en el pecho mientras se encontraba en el estrado dando un discurso en una reunión de la Organización de la Unidad Afroamericana en Manhattan (Nueva York). El 9 de octubre de 1967 el guerrillero revolucionario argentino Ernesto «Che» Guevara fue torturado y fusilado por la milicia boliviana en colaboración con la CIA. Ambos tenían treinta y nueve años. Y ambos asesinatos fueron clave para que uno de los realizadores más prolíficos, violentos y conspicuos del cine de explotación italiano construyera el guion de la que acabaría siendo su mejor película. Me refiero, claro, a esa cumbre del eurowéstern que es *El gran silencio* y al gran Sergio Corbucci, «¡El segundo mejor director del *spaghetti western*!», como le presenta Marvin Schwarz (Al Pacino) en *Érase una vez en… Hollywood* (2019).

Desde pequeño te dicen que los wésterns son cosas de padres, pero yo siempre he creído que son cosas de hijos, hijas, padres, madres, abuelos y abuelas. Y si todos se juntan alrededor de la televisión en navidad para ver *Johnny Guitar* (1954), esa familia permanecerá unida de aquí a la eternidad. *El gran silencio* no es un wéstern como tal, sino un *spaghetti western*, lo que en palabras de Alberto Moravia vendría a decir que no es un mito, sino el mito de un mito. Pero incluso dentro del canon ético (profundamente amoral) y estético (intensamente sucio y perverso) impuesto por Sergio Leone, una película como *El gran silencio* se acaba por alejar de todos sus referentes para precipitarse como una joya roma cuyas pérfidas intenciones menoscaban la credibilidad del espectador pasivo que piensa que el cine tiene que ser como las series de

televisión: siempre igual.

Veámoslo un poco más en detalle. Por un lado, Sergio Corbucci tenía ya callo en lo que venía a ser rodar *spaghetti westerns* con abundancia de cuerpos agujereados como protagonistas. Su respuesta a *Por un puñado de dólares* (1964) de Leone fue incluso una película mejor, *Django* (1966), aunque sí copiara muchos gestos de la primera: un protagonista silencioso, misterioso, expeditivo, torturado a mitad de película y cuya venganza convierte el pueblo en un camposanto. Corbucci, que igual te hacía un péplum que una película con Bud Spencer y Terence Hill, podía rodar cuatro películas al año con facilidad, así que se hartó de *spaghetti*: *Joe, el implacable* (1966), *Los despiadados* (1967), *Salario para matar* (1968), por citar los mejores. Pero *El gran silencio* era otra historia. De hecho, era tan extraña ¡que ni siquiera parecía de Corbucci! Su protagonista, Silencio (Jean-Louis Trintignant, ¡en un wéstern!), era mudo, al haber sido degollado de niño por el mismo hombre que asesinó a sus padres. En vez de un colt lleva una pistola militar automática, una Mauser C96 a la que se llama «Palo de escoba» por su empuñadura de madera. Los paisajes áridos de Almería eran aquí sustituidos por los parajes nevados de las dolomitas italianas, aunque únicamente para las escenas de montaña. Para hacer creíble Snow Hill, el pueblo completamente cubierto de nieve protagonista situado en Utah en la ficción, Corbucci y su equipo debían regar con nata líquida y crema de afeitar el suelo cada día de rodaje. Además, *El gran silencio* tenía en su interior una inusitada historia de amor, entre Silencio y Pauline (Vonetta McGee), una viuda de raza negra, cuando todo el mundo sabe que los *spaghetti* no son películas donde abunden ni las historias de amor ni los protagonismos femeninos. La escena de cama que rodó Corbucci con ellos dos es de lo más bonito que hiciera nunca el director de *…Y si no, nos enfadamos* (1974). Vamos, que lo único que parecía tener de *spaghetti El gran silencio* era la maravillosa banda sonora de Ennio Morricone y el hecho de que fuera un film fuertemente izquierdista.

Y aun así lo que más conmociona de *El gran silencio* es su

demencial final. ¡Ojo, *spoilers*! (¡y lo dice ahora, con sesenta y seis años!): cuando el villano al que da vida Klaus Kinski (Triguero en la versión italiana, Loco en la española) y sus secuaces asesinan con absoluta impunidad a Silencio, Pauline y, de paso, a todos los rebeldes protagonistas de la película. Ahí estaba la huella de Malcolm X y del Che Guevara. Una matanza sin igual en toda la historia del wéstern. Quiero decir, sí, vale, en *El Álamo* (1960) muere mucha más gente, pero no lo hacen con la crueldad y la saña con la que Loco/Triguero destroza las manos de Silencio, primero, y luego lo funde a balazos. Es terrorífico. De hecho, fue tan terrorífico que los productores obligaron a Corbucci a rodar un final alternativo (un *final feliz* de credibilidad inexistente: se puede encontrar en YouTube, aunque sin audio) para su distribución internacional. Nunca se llegó a usar. *El gran silencio* es la inconmensurable película que es, en buena parte, porque tiene el final más crudo del eurowéstern. Y eso que Joaquín Romero Marchent no estuvo lejos de semejante barbarie en su obra cumbre, *Condenados a vivir* (1972), curiosamente, otro wéstern nevado desesperado, como *El día de los forajidos* (1959) de André de Toth. Algo tiene la nieve que cuando cae sobre el wéstern acaba empapada en sangre.

Siempre se dice, y con razón, que el *spaghetti western* nace del saqueo de Leone a las ideas de Akira Kurosawa en *Yojimbo* (1961). Un robo que se acabaría extendiendo en gravedad cuando George Lucas hiciera lo mismo con *La fortaleza escondida* (1958), de nuevo de Kurosawa, y su *La guerra de las galaxias* (1977). Si hasta Ferdinando Baldi reprodujo *Zatoichi* (1962) en su *El justiciero ciego* (1971). Así que algo de karma hay cuando, en esta ocasión, fueron los samuráis los que les robaron a los vaqueros italianos y convirtieron a Silencio en un samurái mudo en la serie *Oshi samurai: Kiichi Hôgan* (1973) del gran Hideo Gosha y donde aparecía Shintarō Katsu, el Zatoichi original.

67 años

Círculo rojo de Jean-Pierre Melville (*Le cercle rouge*, 1970)

A sus cincuenta y tres años, Jean-Pierre Melville —maestro del cine polar francés, subgénero del *film noir* surgido en Francia en la posguerra— sabía perfectamente que el mejor atraco (en términos cinematográficos) era aquel que resultaba modélico en su ejecución pero un desastre en su desenlace. Ejemplos sublimes: *Atraco perfecto* (1956) de Stanley Kubrick, *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston, *Rififí* (1955) de Jules Dassin. Él mismo había facturado ya unos cuantos, desde *Bob el jugador* (1956) a *Hasta el último aliento* (1966). Pero fue con *Círculo rojo* donde Melville —tres años antes de morir prematuramente por culpa de un infarto— logró hacer orfebrería del subgénero en la perfecta planificación y ejecución de un robo asombroso como epicentro y verdadera razón de ser de la película que, a la postre, iba a resultar resumen, corolario y culminación de un estilo.

Antes de ponerse a escribir *Círculo rojo*, el samurái Melville nos había entregado la película definitiva de la resistencia francesa en la Segunda Guerra Mundial: *El ejército de las sombras* (1969). Así que con su nueva película iba a regresar al policíaco protagonizado por tipos duros, serios, silenciosos y tremendamente profesionales que no le tienen miedo ni a nada ni a nadie. No iba a poder contar con su actor fetiche, Jean-Paul Belmondo, porque habían acabado a tortas y la idea de contar con Lino Ventura también se fue al traste al hartarse el actor de la meticulosidad de Melville en el rodaje de *El ejército de las sombras*. No pasa nada: si no tenías a Pacino, pedías a De Niro; si no tenías a Belmondo, pedías a Alain Delon. Al fin y al cabo, el actor de mirada azul ya había bordado al protagonista del mayor éxito hasta la fecha de Melville, esa

barbaridad llamada *El silencio de un hombre* (1967) que había convertido al prototípico samurái de Akira Kurosawa en un felino con gabardina, sombrero y pistola.

Así que Delon iba a ser Corey, un expreso que acaba de salir de la cárcel y ya se está metiendo en líos: roba a su jefe, se carga a un sicario en los billares —maravilloso plano cenital de la jugada—, deja que un delincuente se meta en su maletero a saber con qué intenciones. El susodicho polizón es, nada más y nada menos, que Vogel, el hombre más buscado de Francia, al que hemos visto fugarse saltando por la ventana de un tren en marcha. No tiene la cara de Lino Ventura, sino el gesto al borde del estallido del italiano Gian Maria Volontè. Otro intérprete con el que Melville acabaría regular porque el cineasta no quería actores (y aún menos histriones), sino modelos, como les ocurre a Robert Bresson o Nicolas Winding Refn. Rostros pétreos, cuerpos rígidos, muchos cigarros: cuando un actor importa más por cómo te aguanta el plano que por lo que tenga que decir. Volontè se quejaría e incluso llegaría a marcharse del rodaje sin avisar, a pesar de que la doma que le impuso Melville nos ofreció una de sus mejores caracterizaciones. Pero espera, que falta el tercero. El expolicía alcohólico con el cuerpo demacrado de un Yves Montand otoñal. Su presentación en pleno *delirium tremens* es de lo más bestia que haya filmado Melville. Ratas, serpientes y escorpiones se precipitan sobre su cama en un cuarto expresionista sin ventanas y con maletas como armarios. Lo conocemos en su peor momento para así poder despedirnos de él en el mejor. Su nombre es Jansen.

Círculo rojo arranca con una (¿falsa?) frase de Buda Gautama que viene a decir que tarde o temprano acabaremos todos encontrándonos para medirnos las fuerzas. Pero lo cierto es que Melville hacía ya tiempo que solo tenía que medirse consigo mismo. Porque mientras el resto de los maestros del polar —Julien Duvivier, Henri-Georges Clouzot, Louis Malle, Alain Corneau— irían evolucionando con los años, probando otros géneros, más fantásticos o más románticos, Melville, como buen samurái, seguiría erre que erre, depurando un estilo al que él ya había dejado en su más estricto esqueleto. La mejor prueba de ello es el

asombroso atraco de *Círculo rojo*: veintisiete minutos de puro cine que mezclan la pasión profesional de Howard Hawks con el afilado suspense de Alfred Hitchcock y la dignidad recuperada de los caídos a lo Raoul Walsh. Una secuencia larga y tensa, con una puesta en escena escandalosa, en la que no se pronuncia un solo diálogo. Su contemplación es una experiencia casi fetichista, puro voyerismo, el placer absoluto del que mira la ejecución de un delito con plena impunidad (¡si hasta las máscaras que llevan los ladrones son alucinantes!). En el gesto definitivo del atraco, Jansen libera el rifle del trípode y dispara a hombro partido. Diana. Y mientras sus compañeros roban, él se limita a sacar la petaca y olerla. Luego la guarda sin haber bebido una sola gota y desaparece tras echar un último vistazo a su perfecto disparo.

68 AÑOS

El hombre que mató a Liberty Valance de John Ford (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)

Los críticos no solemos ponernos de acuerdo al respecto de cuándo empezó el cine moderno como tal. ¿Fue con la *nouvelle vague* y *Al final de la escapada* (1960) de Jean-Luc Godard? ¿O quizás cuando Fellini rompió con el neorrealismo (como Dylan con el folk) en *La dolce vita* (1960)? ¿Y si fuera con la desaparición de Anna en *La aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni? ¿O quizás un poco antes, con Alain Resnais e *Hiroshima, mon amour* (1959)? ¿Pero no habíamos quedado que la invención del cine moderno vino con Roberto Rossellini y sus enamorados rotos de *Te querré siempre* (1954)? Ni yo mismo sabría deciros dónde está el punto de corte. Pero hay una cosa que sí tengo clarísima: *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford —que también podría haberse llamado *El asesinato de Liberty Valance* o *El suicidio de Tom Doniphon*— es el último de los wésterns clásicos. Y si es el último de los wésterns clásicos eso significa que también es el último film clásico como tal, porque hubo una época ya olvidada en la que wéstern era sinónimo de cine, en la que la gente iba al cine a ver wésterns. Y el mejor director de este género (ergo el mejor director de la historia del cine; no pararé hasta que me matéis) era John Ford. Así que si alguien tenía que matar al wéstern (al cine en sí) ese era él. Y lo hizo con una de las mejores películas de la historia. Quién sabe, quizás la mejor.

El caballo de hierro atraviesa lo que un día fue un desierto llevando en sus tripas al senador Ransom Stoddard (James Stewart) y a su esposa Hallie (Vera Miles). Regresan a Shinbone,

que rima con Tombstone, el pueblo donde se conocieron y donde ya todo ha cambiado, aunque nadie parece ser especialmente feliz por ello. La prensa local, el *Shinbone Star*, anda revuelta: que un senador venga a un entierro es noticia y de las gordas. ¿Pero quién es ese Tom Doniphon (John Wayne) cuyo cuerpo se halla metido en una caja rancia y austera y a quien el cobarde del carpintero (entre otras profesiones) se ha atrevido a quitarle las botas, las cartucheras y las espuelas? Bueno, cartucheras no, que hace ya años que Tom no llevaba pistolas. La historia que cuenta Ransom Stoddard (tras pedir permiso a Hallie: al fin y al cabo, es ella la que toma todas las decisiones importantes en la película) es la historia de cómo el Oeste se convirtió en un reflejo del Este; de cómo la civilización, la ley, la democracia y la educación llegaron a la frontera para llevarse por delante a los pistoleros que le habían dado forma. Pistoleros como Liberty Valance (Lee Marvin), un sádico juerguista a sueldo de los ganaderos que lleva su libertinaje en el propio nombre. Pero también es la historia de Tom Doniphon, un vaquero de la estirpe del Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (1956), del Jimmy Ringo de *El pistolero* (1950), del Wes McQueen de *Juntos hasta la muerte* (1949), del Glyn McLyntock de *Horizontes lejanos* (1952), del Thomas Dunson de *Río Rojo* (1948). Stoddard será pues el narrador de una función que, en forma de *flashback*, construye un wéstern fantasmático, prácticamente expresionista, con jóvenes protagonistas que tienen el cuerpo y el rostro de actores de cincuenta años. A un millón de kilómetros de Monument Valley, el escenario natural donde Ford había rodado tantos y tantos wésterns magníficos, en un estudio de Hollywood donde hasta los cactus parecen de cartón, la cinta recupera personajes e historias de antiguas películas fordianas, como *La diligencia* (1939) o *Pasión de los fuertes* (1946), para ahora deconstruirlos y enterrarlos a todos, con la insondable belleza que posee la tristeza más absoluta, en una caja de pino sin lustre alguno.

Y es que *El hombre que mató a Liberty Valance* es una de las películas más tristes de toda la historia del cine, aunque, paradójicamente, es también una de las películas más divertidas de

John Ford, quien, sabedor de la tragedia que tenía entre manos, no deja de suavizar el film con engarces divertidísimos (según contó Andrew Sarris: Andy Devine, que da vida al orondo y cobardica *sheriff* Apleyard, tuvo que hacer turnos dobles para suplir las ausencias de Ward Bond y Victor McLagen, ya que la parca iba sesgando la *troupe* fordiana de forma inclemente). La historia de un hombre, Tom Doniphon, que pierde aquello que más ama (Hallie) a manos de lo que más detesta: un *tenderfoot*, un recién llegado como Ransom que viene a traer ley y orden al Oeste. Y lo hace únicamente por ella. Porque, como afirmó Joseph McBride, Ransom quiere un montón de cosas (educación, democracia, orden, etcétera), pero Tom solo quiere a Hallie. Y aun así la dejará ir, perdiéndola para siempre, simplemente porque ella se lo pide. Las imágenes de Tom quemando su casa —que había pintado de rosa: algo que nos perdemos porque Ford se empeñó en rodar en blanco y negro cuando ya nadie lo hacía—, con la mirada perdida de un John Wayne en la cumbre, nos vuelven a bañar en esa belleza tristísima que inunda esta barbaridad de película. «*When the legend becomes fact, print the legend*» («Si la leyenda se convierte en realidad, publica la leyenda»), dice el jefe del *Shinbone Star*. Pero como dijo Peter Bogdanovich, Ford no nos muestra la leyenda: nos revela los hechos. Porque nosotros somos como Tom: también acabaremos perdiendo (si amas, pierdes). Pero gracias a John Ford, al menos, quedará nuestro recuerdo.

69 años

Viridiana de Luis Buñuel (1961)

«Hay que decir que soy perezoso, pero cuando trabajo, trabajo bien.» Esto les dijo don Luis Buñuel a André Bazin y a Jacques Doniol-Valcroze en una entrevista para *Cahiers du cinéma* en 1954. Y en esas mismas páginas aseguró que «es natural que tenga más tendencia a ver y a pensar en una situación desde un punto de vista sádico o sadiano que desde una perspectiva, digamos, neorrealista o mística». Pocos cineastas ha habido en la historia del cine de la perversidad e inteligencia de Luis Buñuel. Y pocas películas ha habido en la historia del cine de la lascivia y la irreverencia de *Viridiana*. Las cartas del tute fornicador, la cámara vaginal, el vestido de la novia muerta, la comba del ahorcado. Fue palma de oro en Cannes en 1961 (*ex aequo* con una película que ya nadie recuerda: *Una larga ausencia* de Henri Colpi) para escándalo de la dictadura franquista, el Vaticano y, en general, las gentes de bien que tanto se esfuerzan siempre en que el mundo vaya lo peor posible. *Viridiana* es una película para ver mucho antes de cumplir los sesenta y nueve, pero sé que a Buñuel le habría hecho gracia entrar en esta casilla. Por cierto, por conectar con el año 44, fue al director de *Tristana* (1970) —cómo le gustaba esa película a Hitchcock...— al que le leí que, puestos a fumar, lo mejor era fumar tabaco negro español. Igual que le leí a Garci decir que los mejores *margaritas* los preparaban en la Coctelería Boadas de las Ramblas de Barcelona (el aragonés era más de Dry Martini). Y, qué le vamos a hacer, uno siempre tiende a imitar a sus héroes, así que elígelos con cuidado.

Buñuel no era un hombre de formas, sino de ideas. ¡Y qué ideas! No soportaba el cine-tesis, pero tampoco soportaba el cine

artístico. De hecho, ni siquiera es que viera muchas películas. Siempre me acuerdo de Nick Cave cuando dijo que hay gente que escucha canciones y gente que hace canciones y que él era de los segundos. Bien, pues Buñuel hacía películas. ¡Y qué películas! También cabreaba a la gente: se pegó tres cuartos de vida cabreando al franquismo, pero, antes de la guerra, también cabreaba a la República. Tan prohibida estuvo *Viridiana* como *Las Hurdes* (1933). A Buñuel no se le puede medir con las mismas reglas que al resto de cineastas porque Buñuel se pegó la vida inventándose sus propias normas. Tanto daba quién le pagara —franceses, norteamericanos, mexicanos—: sus películas podían ser de encargo, pero su cine era insobornable. Mirad si no algunas de sus cintas en México: *Los olvidados* (1950), *Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *El ángel exterminador* (1962). Juraría que ya lo he dicho en este libro, pero, por si acaso, lo repito. A Buñuel solo se le puede medir en calidad de lo que hacía Buñuel, porque a cineastas de su estirpe, como Pasolini, Bergman o Fassbinder, que poseen una libertad, una independencia y un estilo tan propio y radical, únicamente se les puede abordar en relación a su propia obra.

Para cuando Luis Buñuel —que además de cineasta era entomólogo de los bichos que carcomen el cerebro y fisonomista especializado en las piernas de las mujeres— regresa a España a dirigir *Viridiana,* llevaba veinticuatro años en el exilio y sesenta sin creer en Dios. Había abandonado el surrealismo, pero había salvaguardado de sus años locos dos principios éticos claros: que el hombre no era libre y que el mejor cine realista es aquel que es tremendamente disparatado. A la censura franquista, sin embargo, lo único que le pareció disparatado era esa escena final en la que la virginal monja Viridiana (Silvia Pinal) —a la que han estado a punto de violar en el film en dos ocasiones— entra sola en la habitación de su primo Jorge (Paco Rabal). ¡Qué escándalo! Así que Buñuel, viendo que la situación lo exigía, también le metió mano a la censura cambiando el final ambiguo por uno tan exagerado que nadie pudo dudar de él. Y, así, colocó a sus tres protagonistas —la criada Ramona (Margarita Lozano) se apuntó a la juerga— a jugar a las cartas, lo que dio como resultado el

ménage à trois más escandaloso en la historia del cine: «¿Sabe usted jugar a las cartas, primita?». Buñuel 1 - Franco 0.

Viridiana es el perfecto aquelarre de lo políticamente correcto, unas natillas envenenadas. Una escalada de imágenes y emociones convulsas e irreverentes como las de Don Jaime (Fernando Rey) probándose el vestido de boda de su novia muerta o un montaje de efectos (rarísimo en Buñuel) donde monta en paralelo el rezo del Ángelus con el trabajo de albañilería en la finca. Buñuel se transforma en un Zurbarán blasfemo, en un Goya satánico, pintando una Santa Cena bizarra que parece cruzar a Dante con Tod Browning, donde los mendigos ya no son dignos de caridad, sino fuente de caos y barbarie (mientras que el señorito burgués se transforma en héroe de la función). Y toda la rectitud (rigidez), bondad (ingenuidad), devoción (servidumbre) y fe (ignorancia) que posee la ultrajada Viridiana acaba yéndose por el sumidero. Así que a ella no le queda más remedio que soltarse el pelo, arremangarse y echarse un tute, que qué vida esta si ni los desamparados merecen amparo y los apoderados no quieren más que seguir apoderándose de todo. La película no se pudo ver en España hasta que Franco hubo muerto, así que ese día, doble celebración.

70 AÑOS

El espejo de Andréi Tarkovski (*Zerkalo*, 1975)

Andréi Tarkovski estrenó *El espejo*, su cuarto largometraje, en 1975, el mismo año en el que Pasolini entregó *Saló o los 120 días de Sodoma*, Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Marguerite Duras *India Song* y Theo Angelopoulos *El viaje de los comediantes*. Vaya cómo pintaba el cine de autor más radical el año en el que los EE. UU. huían de Vietnam, moría el Franco malo y se patentaba el Cubo de Rubik (entre otras cosas). Tarkovski tenía cuarenta y tres años y para que la película adquiriera su forma definitiva esta había pasado treinta y tres montajes distintos. La idea de base buscaba imbuir los recuerdos de un halo poético que debía traspasar el ornamento, e incluso el gesto, para convertirse en esencia narrativa. No bastaba con que la imagen fuera bella por sí misma (y eso que las imágenes de *El espejo* son de una belleza extrema) porque para el cineasta ruso la simbología de la imagen era tan o más importante que la forma de la misma. Para reescribir los recuerdos Tarkovski renegó de mostrar el hecho narrado tal y como la memoria lo reconstruía, pues ello (según sus palabras) «alteraría la lógica de los acontecimientos, del comportamiento y de la actuación del héroe». De hecho, del héroe no habrá ni rastro. Al menos, rastro físico, porque de él sí oímos la voz en *off*, aunque su presencia no atraviese los cuatro márgenes del encuadre, salvo en el plano-milagro final, cuando vemos parte de su cuerpo tumbado sobre una camilla. Porque lo que Tarkovski va a poner delante del espejo es el interior de ese héroe, que no es otro que el propio director, haciendo así de *El espejo* uno de los ejercicios fílmicos autobiográficos más hermosos, líricos y complejos de toda la

historia del cine.

Tanto en *La infancia de Iván* (1962), historia de un niño huérfano que se une al Ejército Rojo para combatir a los soldados alemanes, como en *Andrei Rublev* (1966), biografía del mítico pintor ruso que da nombre al film a modo de retrato impresionista de la Rusia del siglo XV, Tarkovski construía a sus protagonistas a través de sus recuerdos y pensamientos. Pero parece que para hablar de sí mismo o, según sus palabras, «*de los sentimientos que tengo frente a las personas que me son próximas*», de entrada, tartamudea. Por eso *El espejo* arranca a lo Fellini, con un bofetón a sí misma, en una sesión entre la logopedia y el hipnotismo, donde Tarkovski se alienta a no tener miedo a recordar (a hablar) e invita al espectador a que abra su mente a este *collage* de historias cruzadas, mezcla de ficción y realidad, de recuerdo revivido y recuerdo tergiversado, con sus luces, sus sombras, su color, su blanco y negro, sus imágenes documentales (tremendas, increíbles; «*todo el mérito es del cámara que las rodó»,* dejaría escrito el maestro) que muestran las heridas de la Europa del siglo XX: Guerra Civil española, Segunda Guerra Mundial, guerra entre la URSS y China por la isla de Damanski.

Tarkovski entendía bien la materia en la que se desorganiza el pensamiento ya vivido porque creía que para el ser humano el pasado lo es todo. Los recuerdos no son una cremallera de imágenes y emociones, sino un puzle incompleto con piezas de distinta forma y tamaño que ni siquiera son capaces de ordenarse siguiendo una lógica temporal que no sea la del capricho emocional del que está tratando desesperadamente de recordar. De ahí el orden caprichoso de los fragmentos que conforman la película: la reconstrucción de la experiencia acaba hasta por borrar la temporalidad de las imágenes, llegando a fundir pasado y presente, como en ese momento final en el que la madre se ve a sí misma en su vejez. Aunque para Andréi Tarkovski el presente no es más que la inminencia del pasado (y, si atendemos a lo visto en *Solaris* [1972], el futuro siempre ha sido una forma mutante/soñada/inventada del propio pasado).

Tarkovski y su coguionista Aleksandr Misharin escribieron los

veintiocho segmentos que conforman la película sin decidir nunca en qué orden se iban a rodar ni a montar. El equipo de rodaje descubría qué era lo que iba a filmar día a día, a partir del encuentro matutino entre director y escritor. El cuidado sobre el acabado de las imágenes fue absoluto. Se cogió a Pieter Brueghel el Viejo (*Los cazadores en la nieve*, *Paisaje invernal con patinadores sobre hielo*) de ejemplo para las escenas nevadas; se usaron helicópteros para crear los tan bellísimos como fantasmáticos movimientos de la hierba en el exterior de la casa maternal; se cuidó al máximo ya no solo la música empleada (Bach, Pergolesi, Purcell) y los poemas de Arseni Tarkovski recitados, sino también el más mínimo sonido atrapado en la banda magnética. Tarkovski movía la cámara siempre con misterio y delicadeza. Al fin y al cabo, se trataba de rasgar la realidad para adentrarse en el fantástico, cambiar el mundo delante de nuestros ojos, no como quien escribe un poema con imágenes, sino haciendo del uso de las imágenes mera poesía. El cineasta experimental Stan Brakhage dijo que en el cine de Tarkovski «*el trabajo de los sueños ilumina las fronteras del inconsciente*». Atrévete, entonces, a recordar como él, que cuando piensa en su madre la ve lavándose el pelo mientras la lluvia arrecia dentro del hogar o, si no, la ve levitando en perfecta horizontalidad, desafiando todas las imágenes cinematográficas creadas antes y después de su película.

71 años

Blade Runner de Ridley Scott (1982)

No sé cómo lo has hecho para llegar a los setenta y un años sin haber visto *Blade Runner,* pero hay que ponerle remedio rápido, ya mismo.

Dejarme exagerar una gota: a Ridley Scott le bastaron sus tres primeros largometrajes para cambiar la historia del cine. *Los duelistas* (1977), *Alien, el octavo pasajero* (1979), *Blade Runner*. *Los duelistas* ya me parece una maravilla, una adaptación modélica de Joseph Conrad, soberbiamente realizada (e interpretada). Pero fue con *Alien, el octavo pasajero* donde Scott dio buena prueba de su innegable capacidad para coordinar, armonizar y estructurar todo tipo de influencias provenientes de las artes no cinematográficas —libros, cómics, pintura, arquitectura, música—, en aras de erigir un monumento puramente cinematográfico del terror moderno, hasta el punto que toda película futura con bicho asesino inclemente debería obligatoriamente mirarse en el espejo del film de Scott. Algo parecido ocurriría con su siguiente largometraje, adaptación de una magnífica novela corta de Philip K. Dick de inmejorable título, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, en la que se plantea un futuro apocalíptico donde la podredumbre ambiental no se distingue de la necrosis moral de sus protagonistas: la armazón visual de *Blade Runner* redefiniría la ciencia ficción moderna hasta llegar a nuestros días.

Blade Runner fue realizada en 1982, el año mágico en el que se estrenaron (coge aire, otra vez): *E.T., el extraterrestre*, *La cosa*, *Conan el bárbaro*, *Cristal oscuro*, *Cielo líquido*, *Tron*, *Poltergeist*, *Star Trek II: La ira de Khan*, *Acorralado*, *El rey de la comedia*, *Fitzcarraldo*, *Querelle*, etcétera. En una época, los años ochenta, donde los

efectos especiales se habían convertido en el argumento en sí de las películas —la estética del «¡BOOM!»—, *Blade Runner* escribe un lamento *neonoir* donde cada mínimo elemento artístico —música, miniaturas, efectos especiales analógicos, arquitectura, vestuario, maquillaje, atrezo y decorados— sirve para configurar una de las cintas más categóricas y taxativas en su andamiaje estético desde, probablemente, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang.

Los Ángeles, 2019. El mismo año en el que Tetsuo reventará Neo-Tokio según lo cuenta Katsuhiro Otomo en *Akira* (1988), aunque el *anime* que realmente bebe de *Blade Runner* no es el de Otomo, sino el de Mamoru Oshii, *Ghost in the Shell* (1995). Pero vuelve, Álex, que te pierdes. Pocas películas te meten tan rápido en vereda como *Blade Runner*, cuya estética se te impone de forma colosal desde el minuto cero. La increíble música de Vangelis te mete flotando en ese Los Ángeles multiétnico y políglota que vive en noche continua bajo una lluvia ácida inclemente. La ciudad ha sido verticalmente quebrada siguiendo los patrones futuristas derivados del racionalismo arquitectónico de Syd Mead: a pie de calle todo son ratas; en lo más alto de los rascacielos (o de la pirámide de la Tyrell Corporation) es donde viven los poderosos, los que tienen el dinero, los líderes de las grandes empresas que, cómo no, han acabado por doblegar el planeta. El más poderoso de todos es Tyrell (Joe Turkel), el director de la Tyrell Corporation, con su *look* de dios griego antiguo y el rostro del camarero de *El resplandor* (1980). Él es el creador de los «replicantes» —término inexistente en el libro y que se inventó el guionista David Peoples —, inteligentes humanoides-esclavos capaces de desarrollar emociones, pero con una longevidad tirando a corta: cuatro años de vida. La dimensión existencialista del film de Scott queda servida desde el principio.

No hemos dicho nada aún de nuestro protagonista, Rick Deckard (Harrison Ford), un descreído «blade runner» —término acuñado por William S. Burroughs—, el hombre que tiene que dar caza a los tan fuertes como bellos y violentos replicantes. Estos están liderados por Roy Batty (Rutger Hauer), una figura portadora de símbolos cristianos —en una mano tiene un clavo atravesado y

en la otra una paloma blanca que echará a volar en el momento de su muerte—, sexual, torturada, expeditiva y poseedora de uno de los monólogos más míticos de la historia del cine: «Yo he visto cosas que vosotros no creeríais» y un glorioso etcétera. La ciencia ficción se mete en la cama con Albert Camus mientras William Hogarth lo capta en el lienzo pensando en qué es el ser si yo soy la nada. Un tapiz de luces y sombras heredado del cine negro de los años cuarenta que utiliza el género para exacerbar, por la vía distópica, toda esa energía triste. Un sentimiento que sabrá captar a la perfección Denis Villeneuve en su secuela treinta y cinco años más tarde, *Blade Runner 2049* (2017), donde los hologramas serán el refugio del corazón humano (o replicante).

Desolación y neones, hiperpoblación en nocturnidad, inteligencias artificiales como juguetes bizarros de un diseñador genético enfermo del síndrome de Matusalén y seducido por la Nexus 6 más arrebatadoramente sexual (Daryl Hannah). Todo es siniestro, todo es pegajoso, todo sabe y huele fatal. Y a la vez todo es sumamente triste. Una melancolía y pesimismo extremo atraviesan *Blade Runner* a través de sus calles, que parecen surgidas de las páginas del *Métal Hurlant*, de esos edificios que parecen ideados por Moebius (y a los que dio forma Douglas Trumbull), de un héroe que no tiene nada de heroico y sí mucho de sicario, y de unos villanos cuya máxima villanía es querer prolongar su existencia. Todo ello para dar respuesta a una única pregunta: «¿Qué es lo que nos hace ser humanos?». ¿Nuestros recuerdos? ¿Nuestro miedo a la muerte? ¿Nuestra capacidad para enamorarnos? ¿Nuestro sufrimiento? Roy Batty besa el cuerpo agujereado por las balas de Iris y podemos percibir perfectamente su dolor. ¿Quién es más humano entonces? ¿El que le ha metido las balas dentro o el que llora la muerte de una compañera? ¿Y qué diferencia realmente a humanos y replicantes? Al fin y al cabo, todos tenemos caducidad. De nosotros ni siquiera quedarán lágrimas en la lluvia.

72 años

Las zapatillas rojas de Michael Powell y Emeric Pressburger (*The Red Shoes*, 1948)

«Los directores de cine son gente desesperada», afirmó Martin Scorsese en 2009 en el Festival de Cannes, donde presentó *Las zapatillas rojas* junto a Thelma Schoonmaker, su montadora desde los tiempos de *Toro salvaje* (1980) y viuda de Powell. En la frase Scorsese se refería a Powell y a Emeric Pressburger, pero también estaba definiéndose a sí mismo y, de paso, a los propios protagonistas de este melodrama romántico de ensoñación trágica y, al mismo tiempo, cúspide absoluta del musical cinematográfico. Si no hubiera existido *Las zapatillas rojas* ya os podéis olvidar de *Un americano en París* (1951) de Vincente Minnelli, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly, *Oklahoma* (1955) de Fred Zinnemann. Joder, podéis hasta olvidaros de *La La Land* (2016) de Damien Chazelle, que no solo mimetiza la abstracción surrealista del gran baile de Powell y Pressburger, sino que incluso copia parte del intríngulis dramático de la propia película: dos amantes separados por su devoción artística que ven irremediablemente condenada su relación amorosa (aunque en el caso de Chazelle tiene bastante mérito por el hecho de que ninguno de sus intérpretes principales, Ryan Gosling y Emma Stone, supieran ni cantar ni bailar).

Y, a propósito de la desesperación, fue Jean-Luc Godard quien en su película-entrevista con Anne-Marie Miéville *Soft and Hard* (1985) hablaba del cine como «la desesperación del arte, y sus desesperados intentos de crear lo imperecedero con medios perecederos». Los británicos Powell y Pressburger, también

conocidos como The Archers, no me parecen a mí personas desesperadas pero sí artistas de una pasión voraz cuyos relatos estaban poblados de gente desesperada. En *A vida o muerte* (1946), el piloto protagonista está desesperado por escapar de la muerte al haber conocido el amor justo antes de estrellar su avión. En *Narciso negro* (1947) la desesperación es aún más turbia, la que viene de los celos y de la lascivia que surgen entre un grupo de monjas de clausura perdidas de la mano de Dios. Pero, ay, en *Las zapatillas rojas* nos metemos en faena: aquí de lo que hablamos es de la desesperación artística. De la devoción innata por crear, sea como sea y le pese a quien le pese: si me tengo que dejar la vida en ello, habrá merecido la pena. «¿Por qué quiere bailar? / ¿Por qué quiere vivir?»

Las zapatillas rojas parte del cuento de hadas homónimo de Hans Christian Andersen donde una joven pobre se calza unos zapatos rojos de *ballet* mágicos que la obligan a bailar de forma ininterrumpida, llevándola a la desesperación y a implorar a Dios. Los miembros de The Archers, para poder realizar la película, se vieron obligados a crear su propia compañía de danza: el coreógrafo y bailarín Léonide Massine daría vida a Ljubov; el también coreógrafo Robert Helpmann interpretaría a Boleslawsky y sería el encargado de diseñar toda la coreografía de la película; y la estrella de la danza Moira Shearer protagonizaría la cinta. A Shearer (entonces una joven bailarina que empezaba a despuntar) no le interesó nunca labrarse una carrera como actriz cinematográfica, pero les dio a Powell y a Pressburger los bailes de su vida, tanto aquí como en la posterior (y obra total) *Los cuentos de Hoffman* (1951). The Archers le dio el control total de la dirección artística al pintor Hein Heckroth, responsable de todas las pinturas y decoraciones de la gran secuencia de *ballet*: quince minutos de metadanza cinematográfica, donde el escenario se transfigura delante de nuestros ojos y Shearer baila y baila sin parar como moviéndose entre obras fauvistas y surrealistas. Cuentan que Gene Kelly vio más de veinte veces la película y, obsesionado con ella, acabó por convencer a la MGM de meter la mítica secuencia del baile final en *Un americano en París* (1951). La

compañía artística se cerraría entonces con sir Thomas Beecham, el director de orquesta que supervisaría la grabación del *ballet* y, claro, con el director de fotografía Jack Cardiff. Este ya había hecho milagros en Technicolor en *Narciso negro* y aquí llevaría dicha técnica (el Three-Strip Technicolor) a su máxima capacidad expresiva: el Technicolor perfecto. Que no lo digo yo, que lo dicen los propios inventores del Technicolor, el matrimonio formado por Herbert T. y Natalie Kalmus.

Powell y Pressburger reunieron a todo este equipo completamente pluridisciplinar para hacer de *Las zapatillas rojas* un ejercicio cinematográfico cuyo andamiaje artístico bebiera de distintas disciplinas estéticas: danza, pintura, música, escritura. El resultado, aparte de una belleza inimaginable por sus formas, luces y colores, es además desgarrador, sí, desesperado. El film es una historia de amor al baile, con su director fáustico, Boris Lermontov (un estupendo Anton Walbrook), contagiándole la obsesión demencial por la danza a su bailarina y, por supuesto, pasando por encima del insignificante amor romántico de la protagonista con el arreglista/compositor al que da vida el sosaina de Marius Goring. Aquí lo que importa es bailar. Y nada es más importante que bailar. Y esa pasión, esa desesperación, es inevitable que acabe adquiriendo toques estrictamente fantásticos. Porque el realismo siempre debe quedarse a las puertas del teatro: solo así se podrá desatar dentro toda esa belleza onírica, esa magia epifánica.

Powell acabó convertido en un *paria*: nadie había entendido su película en solitario *Peeping Tom* (1960) —si me preguntáis a mí, obra cumbre del terror moderno; si preguntáis por ahí, Peeping Tom es también una compañía belga que, como no podía ser de otra manera, aúna danza y cine, arte escénico en el que todo parece posible— y prácticamente ya no dirigiría nada más. Un emocionado Scorsese contó que, cuando presentó a finales de los setenta en el Festival de Edimburgo *Taxi Driver* (1976) y por fin logró conocer a Michael Powell, le dijo que en California todos sus colegas —De Palma, Coppola, Schrader— sentían devoción absoluta por sus películas. Powell no entendía nada, así que Scorsese se lo acabó llevando a Hollywood para que lo comprobara

por sí mismo. Fue allí donde le presentó a su montadora, Thelma Schoonmaker. Acabó casándose con ella. Los que somos gente desesperada hacemos cosas desesperadas pero, oye, en ocasiones hasta nos sale bien.

73 AÑOS

El crepúsculo de los dioses de Billy Wilder (*Sunset Blvd.*, 1950)

Vaya por delante que siempre he pensado que Joe Gillis (un William Holden de treinta y dos años) es un soso y un desagradecido. Atrapado en una mansión de lujo, ejerciendo tanto de bailador de tango como de gigoló para una exestrella del cine mudo del tamaño de Norma Desmond (Gloria Swanson a sus cincuenta y un años), se pasa todo *El crepúsculo de los dioses* poniendo cara de tener tres úlceras por sentirse utilizado y mancillado al mismo tiempo por una diva que le parece viejísima y loquísima. Vaya hipócrita. Porque bien que le acepta el dinero semanal, los abrigos de vicuña, los zapatos hechos a medida, los paseos por Sunset Boulevard en el flamante Isotta-Fraschini, más una piscina bien hermosa para poder darse un chapuzón cuando aprieta el calor. Él, que era un guionista fracasado que no tenía donde caerse muerto (porque hasta eso le da Norma: una buena piscina donde morir con cara de besugo hervido), que debía tres letras del coche y otras tantas del apartamento, se siente horrorizado ante las atenciones desmedidas de una Norma magnífica, que le baila por Mack Sennett, que le imita a Chaplin, que le proyecta películas de la grandeza de *La reina Kelly* (1932), protagonizada por la propia Gloria Swanson y dirigida por Erich von Stroheim.

Stroheim, de hecho, ofrece la mejor interpretación de su vida en *El crepúsculo de los dioses* como el mayordomo Max von Mayerling, primer marido y antiguo director de las películas mudas de Norma Desmond, del que es su fan número uno. Stroheim, que

en lo más alto de su carrera se hacía llamar Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim und Nordenwall, que cimentó su leyenda diciendo que había huido de la guerra de Viena por tremendos líos de faldas, pero que en realidad era hijo de un sombrerero judío y se llamaba simplemente Erich Oswald (tiene gracia, Lars von Trier se puso el «von» por Stroheim y resulta que él también se lo había inventado). Stroheim, el director de cine mudo más importante junto a David W. Griffith, F. W. Murnau y S. M. Eisenstein, aunque en la película de Wilder solo se cite a Griffith y a Cecil B. DeMille (psche). Stroheim, el director de *Esposas frívolas* (1922), de lo que quedó de su *Avaricia* (1924), que iba a ser la mejor película de la historia del cine (con nueve horas de duración) y acabó mutilada e irreconocible, con poco más de dos horas editables. «Como abrir un ataúd y ver que el amor de tu vida ha sido arrollado por un coche», dijo el director al respecto. Stroheim, que en manos de Billy Wilder se transforma en un amargo reflejo de sí mismo, pues su Max —el mayordomo— sufre penitencia con felicidad estoica: para él es un honor tener que lavar las bragas de Norma —Wilder se negó a meter la secuencia en el guion—, arroparla en su locura escribiéndole falsas cartas de fans inventados, meterle en la cama al sieso de Gillis.

«Hubo un tiempo en el que era usted grande. / ¡Sigo siendo grande!: son las películas las que se han hecho pequeñas.» El guion que escribieron Billy Wilder y Charles Brackett en su última colaboración juntos —dato nada baladí, que ese tándem firmó obras totales como *Cinco tumbas al Cairo* (1943), del propio Wilder, o *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch— sigue siendo la mejor película realizada sobre la fábrica de sueños y pesadillas, dioses y monstruos, que es Hollywood. *El crepúsculo de los dioses* es un psicodrama sobre la obsesión por la fama, rica en momentos expresionistas —¡el entierro del chimpancé!— y cuya tarántula protagonista es todo un cacareo delicioso de muecas y gestos que si bien proceden de las caracterizaciones exageradas de la etapa muda del cine, aquí se acercan al cine de terror por la vía más psicopática. Toda la secuencia final, con Norma Desmond ya más allá del bien y del mal, bajando por la escalera como si fuera una

diva rodando el *travelling* de su vuelta al cine, está tan cerca del melodrama histérico como del cine de monstruos de la Universal.

La película sentó fatal en Hollywood, como siempre pasaba con el cine negro que buscaba retratar ese mundo (sucedió con *En un lugar solitario* (1950) de Nicholas Ray o con *Cautivos del mal* (1952) de Vincente Minnelli). Louis B. Mayer, capitoste de la MGM, al salir de la proyección se abalanzó sobre Wilder: «¡Bastardo! Ha arrastrado por el lodo a la industria que lo ha convertido a usted en alguien y que le ha dado de comer. ¡Habría que alquitranarlo y emplumarlo y echarlo de la ciudad!». Se entiende el calentón. *El crepúsculo de los dioses* —película que obsesiona a David Lynch, cuya *Mulholland Drive* (2001) es un eco del film de Wilder— es el armario lleno de esqueletos del Hollywood clásico. Algunos hasta salen jugando a las cartas en la película: Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner. Pero Billy Wilder jamás entendió la perversidad sin una buena dosis de mordacidad. Por eso su película es, al mismo tiempo, aterradora y tragicómica, exagerada y realista, irónica y reflexiva. Tres décadas más tarde regresaría a la temática con una cinta definitivamente mucho más oscura y amarga como es *Fedora* (1978). Al final, todos nos veremos atrapados en esa tela de araña que es el envejecimiento y la decadencia. Todos y todas seremos Norma Desmond.

74 AÑOS

Doble cuerpo de Brian De Palma (*Body Double*, 1984)

Tú sigue el hilo. Porque Norma Desmond también aparece en la película número setenta y cuatro de tu vida. Superada la primera hora de metraje de *Doble cuerpo*, el director Brian De Palma lleva a su protagonista, Jake (Craig Wasson, un desastre de actor, pero que le va como un guante a la loquísima película de De Palma), al rodaje de una película porno. Hasta llegar aquí, en la cinta ha ocurrido prácticamente de todo: Jake descubre a su novia follando con otro tipo, acto seguido le echan de su casa, va a parar a un apartamento donde puede espiar con un catalejo a una vecina que mata las horas bailando desnuda y, finalmente, un tiparraco con máscara de látex la asesina brutalmente con un taladro, siendo él testigo inútil de la barbarie, pues un perro le tiene el cuello agarrado entre sus fauces.

Pero no nos perdamos: ahora estamos en el rodaje de una película para adultos, porque Jake ha descubierto que el cuerpo que espiaba bailar desnudo desde su ventana no era el de su vecina, sino el de la actriz porno Holly Body (Melanie Griffith), una doble de cuerpo contratada que bailó para captar la atención de Jake y que así este empezara a espiar por la ventana, hasta ser testigo posteriormente del macabro homicidio de su verdadera vecina. Y a Jake no se le ha ocurrido otra cosa —todas las ideas que tiene el protagonista de *Doble cuerpo* son bastante nefastas— que meterse él a actor porno para poder atrapar a Holly.

Una vez en el rodaje y con nuestro estúpido héroe vestido como si fuera a protagonizar *La revancha de los novatos* (1984) versión XXX, suena «Relax» del grupo Frankie Goes to Hollywood, mítico tema que en sí mismo ya define lo que fueron los años

ochenta: divertidos, libertinos, postpunks, hedonistas, cochinos y un poco drogodependientes. Entonces, Brian De Palma construye un videoclip para la canción dentro de su, de por sí, tremendamente desenfrenada película. Junto a Jake y Holly Johnson (líder de los Frankie), vemos claramente a Norma Desmond bajando unas escaleras como parte del atrezo viviente del video musical.

Doble cuerpo es una de mis películas favoritas de la historia del cine. Claro que también lo son *El fantasma del paraíso* (1974), *Fascinación* (1976), *Vestida para matar* (1980) e *Impacto* (1981). Porque en esa pinza entre los setenta y los ochenta Brian De Palma fue un realizador claramente imbatible, aunque los críticos solían ponerle a caldo todas y cada una de sus obras. Siempre tienen que venir los exegetas de la verosimilitud a tocar las narices. Los fascistas del guion teatral. Los que para hablar de M. Night Shyamalan o Steven Spielberg dicen: «Muy espectacular, pero le falla el guion». A ver si nos enteramos de una vez que un buen cineasta con un buen guion te puede hacer una buena película. Pero un gran cineasta no necesita ningún tipo de guion para hacer una obra maestra. Porque, a ver, ¿de qué va exactamente *El año pasado en Marienbad* (1961)? ¿Y *El eclipse* (1962)? ¿Cuál es el arco dramático de *Carretera asfaltada en dos direcciones* (1971)? ¿Alguien me explica la lógica argumental de *Cabeza borradora* (1977)? ¿Dónde están los tres actos clásicos de toda historia en *El árbol de la vida* (2011)? ¿Y en *2001: Una odisea del espacio* (1968)? A Brian De Palma, uno de los maestros orfebres de la imagen cinematográfica contemporánea, siempre se le ha acusado de todo eso y más. Normal que su carrera se haya construido bajo el patrón de crear narraciones fluctuantes de gran belleza plástica donde la imagen es la verdadera razón de ser, la verdadera protagonista de unas historias perfectamente autoconscientes de su artificio. El ejemplo más extremo sería la brutal *Femme Fatale* (2002), un mecanismo de disfrute onanista donde hasta el espectador se convierte en un MacGuffin, ese concepto inventado por Hitchcock para referirse a un elemento de suspense que, sin tener una relevancia real en la trama, sirve para que los personajes avancen

en la historia. Aquí, la excusa para que De Palma se lo pase pirata haciendo la peli. Pero el mejor ejemplo de ello es, claro, *Doble cuerpo*, un ejercicio de cine dentro del cine dentro del cine (triple trampantojo) donde el espectador real ve al protagonista ficticio vivir una aventura real dentro de una ficción perfectamente planeada y ejecutada por el villano de la cinta.

Brian De Palma empezó en esto del séptimo arte queriendo ser Godard, pero enseguida vio que se lo pasaba mucho mejor jugando a ser Alfred Hitchcock (hasta le pidió al compositor Pino Donaggio que tratara de imitar a Bernard Herrmann). En *Doble cuerpo* la herencia es doble: por un lado, *Vértigo (De entre los muertos)* (1958), al tener el protagonista claustrofobia, lo que le impide proteger a su vecina, y, además, al jugar a la reconstrucción de su fetiche con la actriz XXX; y, por supuesto, *La ventana indiscreta* (1954), cambiando los prismáticos de Jimmy Stewart por un catalejo y el patio de vecinos por el apartamento octaédrico superchulo (el «Chemosphere») diseñado por John Lautner en 1960 y situado en Mulholland Drive. Y, a partir de ahí, a disfrutar. De Palma construye *set pieces* que son el máximo placer que un esteta cinéfilo se pueda llevar a la cara: el juego detectivesco en el centro comercial, el agónico asesinato de su vecina —cuya consecución es torpe/divertida nivel *Scream* (1996)—, el loquísimo beso en un *travelling* de trescientos sesenta grados en la playa... El artificio está servido en todo su esplendor. Aquí se homenajea el mejor cine con el mejor cine y, para ello, nos ponemos espléndidamente ridículos: la cutre película de vampiros con la que arranca y cierra la cinta, un protagonista que es un pervertido (a la primera de cambio le roba las bragas a la vecina), el ya citado videoclip dentro del film, unos actores tirando a regulares (excepto una estupenda Melanie Griffith, a quien *Doble cuerpo* convirtió en estrella) o ese final estrambótico con un perro que aparece de la nada para acabar con el villano (¡y en un nuevo trampantojo de falso rodaje donde De Palma juega a decirnos que todo ha sido un sueño!). Sin duda, *Doble cuerpo* es el porno de la cinefilia (si de lo que estamos hablando es de sentir placer mientras ves una película). ¡Muera la verosimilitud! ¡Larga vida al cine inverosímil, inexacto, fallido,

ilógico e improbable! ¡Larga vida al cine que no tiene miedo, en definitiva, a ser cine libre!

75 años

The Master de Paul Thomas Anderson (2012)

En 2012 Paul Thomas Anderson ya se había convertido en el realizador norteamericano más importante del nuevo siglo. Su obra se podría dividir en dos etapas claras: antes y después de *Magnolia* (1999). En el siglo XX, las preocupaciones de PTA (abreviatura de Paul Thomas Anderson: permitidme que lo convierta en acrónimo) estaban más centradas en la sensualidad que debían adquirir las imágenes y en el *flow* con el que estas debían circular dentro del entramado narrativo, indistintamente de si se trataba de una comedia o de un drama o de todo a la vez en todas partes. Pero ese camino encontró su límite, su máximo grado de depuración por la vía del exceso (solo PTA podría lograr algo así: un clímax melodramático mientras llueven ranas) en la sensacional *Magnolia*. Así que en el siglo XXI y a partir de *Punch-Drunk Love* (2002), el cine de PTA escaló posiciones, coronándose como el baluarte de una nueva modernidad anclada en un neoclasicismo que miraba más a Orson Welles y a F. W. Murnau que a sus colegas coetáneos. Las obras maestras caían como meteoritos en los corazones de la cinefilia: *Pozos de ambición* (2007), *The Master*, *Puro vicio* (2014), *El hilo invisible* (2017), *Licorice Pizza* (2021). Vamos a hablar de *The Master,* pero, en realidad, podríamos hablar de cualquier otra.

En 1946 John Huston dirigió el documental *Let There Be Light,* donde retrataba a soldados norteamericanos regresando a casa tras combatir en la Segunda Guerra Mundial. Una crónica directa y sin maquillar del estrés psicológico de los veteranos —un estrés que en algunos casos derivó incluso en enfermedades mentales— y de sus problemas para reinsertarse en la sociedad civil con normalidad. El Gobierno norteamericano lo consideró ofensivo y peligroso, así que

la película no se pudo ver hasta 1980, casi treinta y cinco años después de su realización. PTA se inspira directamente en la película de Huston para todo el arranque de *The Master*. Los primeros planos de los exhaustos soldados escuchando la charla de su jefe; el test de Rorschach que se le aplica a Freddie Quell (Joaquin Phoenix), quien es incapaz de ver en las manchas otra cosa que no sean penes y vaginas; los planos generales de todos esos hombres echados a perder, que matan el tiempo porque no tienen ya otra cosa que matar.

The Master nos cuenta, pues, la historia de Freddie Quell, lo que vendría a ser lo mismo que decir que la cinta de PTA se centra en contarnos la vida de alguien que sería un personaje secundario en cualquier otra película. Es un carácter tremendamente reconocible: el del hombre inestable, frágil, perro faldero del jefe, abiertamente violento, que acaba por desencadenar la tragedia en un momento clave de la historia. Lo hemos visto infinitas veces en el cine negro, especialmente en su vertiente de atracos o de gánsteres. Pero en *The Master* se va a convertir en el protagonista. Ese ser escindido, débil, doblegado, obseso sexual y degenerado alcohólico, capaz de hacerse cócteles de etanol en las bodegas del barco donde navega (en una anécdota real que le contó Jason Robards a PTA en el rodaje de *Magnolia*), es nuestro héroe. En el fondo, otro hijo no reconocido del Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (1956), como Travis Bickle, como John Rambo, como el sargento William James de *En tierra hostil* (2008).

En su viaje de la locura a algo parecido a la tranquilidad, el huesudo y peligroso Quell entablará contacto con el líder de una secta pseudorreligiosa: el furibundo cantamañanas Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman). Curiosamente, aunque su doctrina tenga la misma base que la cienciología (es decir, ninguna) y aunque hable con tranquilidad de vidas anteriores de hace billones de años como método para entender los traumas del presente y así poder sacarle el dinero a todo tipo de millonarios incautos, lo cierto es que a Freddie el tratamiento le funciona. La desnudez de la violencia que transpira está a punto de romper la película en varias ocasiones. Y los encuentros cara a cara entre él y Lancaster,

la parte estrictamente de terapia de la película, es pura electricidad cinematográfica. Obviamente estamos ante un choque de titanes (Phoenix-Hoffman), pero también es titánica la puesta en escena de PTA. Comparad si no cuando veáis la diferencia entre el plano-contraplano de la primera vez que se ven —plano corto entero de Lancaster, plano medio esquinado y emborronado de Freddie— con su última secuencia juntos, donde los planos se equiparan. Freddie ha alcanzado la dignidad que no tenía al principio de la película, así que se merece la misma puesta en escena que su amigo y maestro.

The Master destila la esencia de las grandes obras maestras del cine norteamericano más radical: el de Orson Welles, como ya mencioné antes, pero también el de Nicholas Ray o el de Richard Brooks. Se trata de una película sin centro claro, pues al tener que seguir las psicóticas andanzas de su protagonista va dando bandazos argumentales continuamente. Por eso la historia es difusa y el objetivo de la misma nunca está claro. ¿De qué va en realidad *The Master*? ¿De un alcohólico que soluciona su vida a puñetazos? ¿De un hombre que tiene que aprender a dejar de huir? ¿De una secta mediocre asediada por la policía? La respuesta no existe porque la respuesta no es necesaria. Y hay muy pocas películas que tengan esa grandeza. PTA nos obliga a experimentar, más que a ver, *The Master*, llevándonos de la mano de uno de los personajes más antipáticos y complejos del cine contemporáneo. Es arte al punto del fulgor, pura intensidad dramática conducida a través de una puesta en escena imperturbable, cuya mejor expresión será aquella que sucede entre las rejas de la cárcel a la que van a parar los protagonistas. Toda esa furia, toda esa tristeza, toda esa catarsis: todo eso es *The Master*. ¡Y ni siquiera es su mejor película!

76 AÑOS

Mandy de Panos Cosmatos (2018)

Mandy, segundo largometraje del realizador Panos Cosmatos, se estrenó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Todos mis colegas críticos teníamos el día y hora del pase marcado en fosforescente en nuestro cerebro. Antes de la pandemia, si querías asegurarte una butaca en el teatro Croisette debías ir con dos horas de antelación mínimo (ahora todo son asépticas reservas *online*... Se ha perdido la épica). Cuando tocaba película gorda norteamericana, mejor estar tres horas antes: *I Love You Philipp Morris* (2009), *Cold in July* (2014), *Go Get Some Rosemary* (2009), *El faro* (2019). En la presentación de *Mandy,* Cosmatos quiso dedicar la película a sus padres, asegurando que estaba inspirada en la muerte de los mismos.

Panos Cosmatos es el hijo de George P. Cosmatos, director de uno de los *actioners* más macarras de la década: *Cobra* (1986). Así que, en cierta manera, se puede decir que los ochenta también fueron de George P. Cosmatos. Lo que pasa es que los suyos no son los lúdicos ochenta reivindicados en *Stranger Things* (2016), sino unos ochenta salvajes, *exploit*, gore e, insisto, macarras —los mismos en los que coexistieron *Hellraiser* (1987) y *Demons* (1985) — que nadie parece querer poner en valor (por eso hay tres secuelas de *Cazafantasmas* [1984] y cero de *Cobra*). Bueno, nadie no. Que Panos ha ambientado sus dos largometrajes, *Beyond the Black Rainbow* (2010) y *Mandy*, precisamente, en 1983, el mismo año que su padre dirigió la brutal *De origen desconocido* (1983).

Mandy es la película de horror no elevado que los fans del género llevábamos siglos esperando. Una película-bisagra, con una primera parte tremendamente lírica y telúrica donde se nos cuenta,

con pequeños versos libres surgidos de su cotidianidad, la historia de amor entre Red (Nicolas Cage) y Mandy (Andrea Riseborough) y la irrupción violenta y sádica de un puñado de cabestros drogados hasta las cejas que culmina con el cruel asesinato de Mandy. «*The darker the whore, the brightest the flame*» («Cuanto más oscura es la puta, más brillante es la llama»), dice uno de los asesinos mientras la ve arder (en fuera de campo). Los miembros de la secta responsable de la matanza no son más que unos *hippies* proto-Manson cutres liderados por un patético cantamañanas cuya obsesión por Mandy deriva en una carnicería. La segunda parte de la película consistirá en la venganza inclemente de Red contra estos putos *hippies*, una fuga psicotrónica colgada de LSD duro con Nicolas Cage armado con un hacha-guadaña que él mismo forja en acero (inspirada en el logo de la banda de metal extremo Celtic Frost) y una ballesta de flechas afiladas como cuchillo de matadero.

Pero dicho así no suena a nada. Estoy lejísimos de lo que quiero contar. Intentémoslo otra vez.

Ver *Mandy* es como ver esas portadas en color y con monstruos de los vinilos *heavy metal* de los años ochenta. Es como si *Fear of the Dark* de Iron Maiden se hubiera hecho película. Tiene que ser obligatoriamente en color, porque el color es básico en *Mandy*: una mezcla brumosa de colores que se superponen, otorgándole a la imagen una plástica lisérgica, como si lo viéramos todo a través de una niebla de MDMA fotoquímico. Por eso la música que suena en la película no es, precisamente, *heavy metal*. El tema de los créditos es el clásico del *rock* progresivo «Starless», de King Crimson, y la banda sonora fue la última que compuso aquel genio llamado Jóhann Jóhannsson, muerto ese mismo año por una sobredosis de cocaína. La suya es una melodía oscura que te abraza como te abrazaría una serpiente pitón y que en mi cabeza siempre asocio al sonido que haría el Cuerno de Abraxas al ser soplado.

En la primera parte de *Mandy,* Cosmatos lo baña todo en drogas duras porque sabe que la segunda parte estará al servicio de la sangre, el demonio y el descalabro. El líder de la secta es

Jeremiah Sand (Linus Roache), quien en la primera mitad del film deleita a Mandy con un baile folk al son de su canción «Amulet of the Weeping Maze». Mandy no solo no la asusta, sino que verle el ridículo pito que asoma por debajo de su gorda barriga le hace troncharse de la risa. La canción se volvió un éxito, así que la banda falsa —llamada también Jeremiah Sand— acabó por publicar un disco verdadero: *Lift It Down*. De igual forma, el tremendo anuncio de Cheddar Goblin, una salsa de macarrones que vemos publicitada en la televisión en un momento de la película, tiene ya su propio *fandom*. La iconografía de Cosmatos acaba adquiriendo la misma categoría de culto que sus secuencias más rompedoras: un duelo de sierras eléctricas a lo *La matanza de Texas 2* (1986), Cage encendiéndose un piti con la cabeza decapitada llameante de una de sus víctimas, todas las secuencias de animación inspiradas en la revista *Métal Hurlant*.

Pero lo mejor de *Mandy* no es ni el principio ni el final, es lo intermedio. La apoteosis como intérprete de Nicolas Cage: el mejor actor de la historia del cine por el simple hecho de que es el único que da siempre el ciento diez por ciento de sí mismo, sea cual sea la película en la que actúa (os haría una lista de películas de Cage, pero eso me lo guardo para otro libro). Pero lo de *Mandy* es que está a otro nivel: es otro mundo, es otra jodida galaxia. Nic Cage apuñalado en la tripa como Jesucristo, con las muñecas desgarradas y la boca ensangrentada, vistiendo unos calzoncillos (sucios) y una camiseta de manga larga con el dibujo de un tigre en el pecho. Nic Cage encerrado en un lavabo en plano largo fijo, bebiendo vodka a morro, gritando, aullando, llorando, riendo. ¡Eso no te lo hace ni Marlon Brando! ¡Aprende, Laurence Olivier! Al final de la película, Cage ha superado todos sus límites; también los del fantástico y el terror, e incluso el *gif* que nos domina a diario. Sonríe a cámara como si le sonriera a una Mandy resucitada, pero en realidad nos está sonriendo a nosotros. Así que es en ese exacto momento cuando nos toca a los espectadores gritar, aullar, llorar y reír. Por la gloria de Nicolas Cage.

77 AÑOS

El manantial de la doncella de Ingmar Bergman (*Jungfrukällan*, 1960)

Se abre el día desde la noche y en el interior de una casa de madera una hija bastarda embarazada de otro bastardo le reza con todas sus fuerzas a Odín, dios pagano, para que pase algo horrible. Más que rezar, suplica. Su nombre es Ingeri (Gunnel Lindblom) y esta será su historia, aunque ella sea realmente una testigo y no la protagonista. Estamos en el medievo, en Suecia, con el paganismo echándole un pulso al cristianismo. Los señores de la casa, Töre (Max von Sydow) y Märeta (Birgitta Valberg), rezan ante un crucifijo gigantesco. Pero rezar sabe a poco si no hay tormento, así que Märeta se echa cera hirviendo en el brazo. Que la mortificación traiga suerte. Es Viernes Santo, por lo que Ingeri debe acompañar a su hermanastra, Karin (Birgitta Pettersson), a llevar unos cirios a la iglesia (las connotaciones sexuales andan desatadas por toda la película). Karin e Ingeri representan los opuestos: la luz y la oscuridad, lo limpio y lo sucio, lo rubio y lo moreno, el alma y la carne. Normal que la segunda odie a muerte a la primera y que a la primera como que le dé un poco igual la segunda.

Ambas parten de viaje, pero no sin que antes Ingeri le haga un bocadillo de rana negra a su virginal compañera y sin que Töre se despida de Karin, la única a la que considera su verdadera hija y a la que trata como si fuera su esposa, mientras que a la esposa la trata como si fuera su madre. Llegan tarde para los maitines, así que arrecian los caballos. El bosque, al principio frondoso, se va volviendo peligrosamente agreste. Las ramas de los árboles

encierran a las muchachas en más de un plano. A medio camino, Ingeri no se atreve a seguir. El tuerto que le ha ofrecido trozos arrancados de personas ha sido la gota que ha colmado el vaso de la premonición más terrible. Karin continúa sola, galopando como una princesa, sentada de lado, luciendo sus mejores telas. Tres hermanos, pastores de cabras, la detienen y ella, presumida e inocente, les invita a almorzar. Uno de los pastores no tiene lengua, el otro no para de hablar, el tercero no es más que un crío. Los dos primeros la violan con crudeza. El mudo le parte la cabeza con el mismo garrote con el que azuza a las cabras. Le arrancan la ropa, pisotean los cirios. El chaval no puede soportarlo y echa unos puñados de tierra encima del cadáver. Cae la noche y los asesinos buscan cobijo en la casa de Töre. Como Karin les contó la milonga de que vivía en un palacio, ellos ignoran que se están metiendo en la casa del lobo. El chaval no puede ni cenar y vuelca el plato de gachas. Todo es terriblemente real y cercano: el fuego, la tierra, la comida derramada. Arropados por el calor del hogar y en la inopia de su estupidez, tratan de venderle la ropa ensangrentada de Karin a su propia madre. Ella los encierra en la cabaña que usan como despensa. Töre doblega y arranca un abedul. Se da un baño de vapor mientras se fustiga con las ramas. Coge el cuchillo de despiezar la carne. Se mete en la cabaña y apuñala al mudo, ahoga al parlanchín con la espalda en las brasas de la hoguera y le parte la cabeza al chaval. Cuando van a recuperar el cadáver de su hija, Töre se derrumba: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». Cuando levantan la cabeza de Karin, de la tierra surge un torrente de agua cristalina. En ese manantial, Ingeri se lava el rostro.

El milagro de *El manantial de la doncella* es uno de los grandes milagros de la historia del cine junto a las resurrecciones de *Ordet (La palabra)* (1955) de Carl Theodor Dreyer y *Bajo el sol de Satán* (1987) de Maurice Pialat. Ingmar Bergman, el segundo mejor director de la historia del cine (y gran amante del cine del primero: John Ford), era medio vikingo y medio anacoreta, vivía recluido en una isla y creía en Dios porque alguien debía tener la culpa de todo el dolor y toda la miseria que existe en el mundo. Bueno, igual toda la culpa no, porque, aunque Dios aprieta y ahoga, la

humanidad también se lleva lo suyo. Y Bergman lo sabía a la perfección, por eso jamás dejó de retratarnos como lo que somos: fieras asustadas, dispuestas a dar una dentellada antes que a mostrar la más mínima compasión.

En la década de los cincuenta, Bergman ya había tocado el Olimpo de los cineastas gracias a obras totales como *Un verano con Mónica* (1952), *Noche de circo* (1953) o *El rostro* (1958) —que me parecen mucho mejores que las más glorificadas: *El séptimo sello* (1957) y *Fresas salvajes* (1957)— y justo después de *El manantial de la doncella* le estaba aguardando su desesperada Trilogía del silencio: *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1963) y *El silencio* (1963). Así que esta película le cogió en un momento de *impasse* —ni siquiera el guion es suyo— entre los relatos fantásticos abordados de forma realista y la abstracción a la que le condenará la metafísica más necrótica. Porque *El manantial de la doncella* es existencialista a ras de suelo. Parece que los buenos y los malos están claramente definidos, pero lo cierto es que la moral anda deslavazada por el relato, lo que dificulta el poder tragarse tanta verdad humana como la que Bergman exudaba en sus películas. Porque ni Karin es tan buena —es una chica mimada y caprichosa que baila con todos los que se lo piden— ni Ingeri tan mala —desea que a Karin le pase algo horrible, pero no es lo mismo desear algo que hacerlo y, al final, la culpa y el remordimiento la abrasan —. Y, sí, los violadores y asesinos son escoria, pero el hermano pequeño (si es que realmente eran hermanos) es más un testigo impotente que otra cosa y acaba igual de muerto que los que sí han hecho de la carne, pecado. Cuando Töre entiende la brutalidad de sus actos promete construirle una iglesia al mismo dios que ha permitido que su única hija sea pasto de la barbarie y los gusanos. No, no es nada sencillo el mensaje de *El manantial de la doncella*, porque Bergman jamás quiso ofrecernos nada sencillo. Él se adentraba en el ser humano y solo encontraba lo peor de nosotros mismos. Y lo ponía en escena con la caligrafía de quien se había inventado su propio lenguaje de signos cinematográficos.

78 AÑOS

Todos nos llamamos Alí de Rainer Werner Fassbinder (*Angst essen Seele auf*, 1974)

El crítico norteamericano Roger Ebert escribió sobre *Todos nos llamamos Alí*: «Fassbinder hizo la película tan rápidamente que solo tuvo tiempo de decir la verdad». Es cierto que Fassbinder en la vida lo hacía todo a toda pastilla: rodar películas, beber, follar, drogarse y pelearse. Corrió tanto que llegó a la muerte antes de tiempo, con solo treinta y siete años y de la mano de un cóctel letal de cocaína y somníferos. Pero Ebert no andaba equivocado. *Todos nos llamamos Alí* es una película que Fassbinder hizo únicamente por estar distraído, por tener algo con lo que entretenerse entre el final de *Martha* (1974) y el arranque de *Effi Briest* (1974). Hoy en día nadie recuerda ni *Martha* ni *Effi Briest* ni la cuarta película que rodó en 1974: *Nora Helmer*. Mientras que *Todos nos llamamos Alí* —espantoso título castellano del original alemán *Angst essen Seele auf*, escritura inexacta que bien traducida significaría «El miedo devora el alma» (es inexacta porque la frase está sacada tal cual de la película, donde se verbaliza de esta manera)— ha acabado quedando como su mejor película... o, al menos, así me lo parece a mí.

El talento de hacer melodramas románticos imposibles está solo al alcance de escasísimos maestros del arte cinematográfico. Quiero decir, que cualquiera puede rodar un folletín o un culebrón: con que se conozcan dos personas, se enamoren y uno de ellos muera trágica e inesperadamente, ya tienes tu película. Pero otra cosa es atreverse a construir un melodrama cuyo argumento roce el absurdo y ver si eres capaz de emocionar con ese delirio a la gente.

Ejemplos fáciles: un gigoló multimillonario es el causante del fatal accidente de coche que deja a una mujer viuda y ciega; terriblemente dolido y arrepentido, decide aprender neurocirugía para devolverle la vista y, de postre, enamorarse locamente de ella. Otro ejemplo: una monja se enamora de una prostituta transexual enferma de sida tras esta contagiarle el VIH; ella acabará muriendo, pero el bebé nacerá sano y acabará siendo adoptado por una mujer que perdió a su hijo al ser arrollado por un coche. La primera película es *Obsesión* (1954) de Douglas Sirk. La segunda, *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar. Los argumentos, mirados con frialdad, no tienen ni pies ni cabeza. Ahora, te desafío a que veas las películas sin que estas te conmuevan hasta el llanto.

A Fassbinder no es que le gustara Sirk, es que le obsesionaba. Tanto, que se podría considerar *Todos nos llamamos Alí* como la particular versión de Fassbinder de la obra maestra de Sirk *Solo el cielo lo sabe* (1955). Si en la película de Sirk el drama venía de la mano de la historia de amor vivida entre una mujer viuda y rica en la cincuentena (Jane Wyman) con su apuesto jardinero (Rock Hudson), mucho más joven, en la película de Fassbinder la apuesta iba a ser aún más categórica: la mujer, Emmi (una magnífica Brigitte Mira), iba a superar los sesenta años e iba ser hija de familia nazi, mientras que él iba a ser un inmigrante marroquí de raza negra, de apenas treinta. Su nombre, tanto en la ficción como en la realidad, es El Hedi ben Salem, aunque en la Alemania de los setenta todos le llaman Alí porque nadie se quiere molestar en aprenderse el nombre de un inmigrante. En la vida real, la historia también es trágica: el actor, Ben Salem, era amante de Fassbinder, con quien solía liarse a golpes cada vez que la pareja se emborrachaba; acabó suicidándose en la cárcel un par de años más tarde, después de que lo encerraran por haber apuñalado ebrio a varios hombres.

Todos nos llamamos Alí es tan delicada en sus formas —predominancia del plano fijo, la mirada siempre pudorosa del cineasta, situando la cámara fuera de las habitaciones— como abrupta en su contenido dramático —odio racista, clasista y de edad—. Nunca Fassbinder había hilado tan fino a la hora de

despojar la trama de cualquier contenido accesorio, porque al director lo que le iba era rebozarse en todo tipo de excesos: echadle si no un ojo a las magníficas *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972) o *El mercader de las cuatro estaciones* (1972). Pero esta película iba a ser silenciosa y meticulosa, porque el mensaje era absolutamente devastador. Fassbinder aprovecha su propia historia de amor interracial e intergeneracional para dejar en evidencia el claro racismo existente en la Alemania de su tiempo. Un odio brutal y directo hacia el inmigrante surgido de las propias clases trabajadoras del país: las mujeres de la limpieza compañeras de trabajo de Emmi, las vecinas cotillas del edificio, el tendero de la tienda de ultramarinos, los hijos cazurros de la protagonista (siendo el propio Fassbinder quien da vida al más desagradable). No hay ni respeto ni educación ni tolerancia. Solo un resucitado odio irracional surgido de la generación directamente posterior a la que vivió bajo las órdenes del III Reich.

Fassbinder tiene claro que ni siquiera todo el amor que se profesa la pareja es suficiente para aguantar tanta ignominia. Así que los aplasta en la soledad del plano repetidas veces, remarcando tanto la belleza de su relación como su quebradiza fragilidad. Para poder sobrevivir en este mundo deberán perder esa pureza que los hace únicos y pasar a formar parte de quienes les desprecian. Pasar de ser de los que aman a los que odian. Ella le exhibirá como un trofeo de feria a sus compañeras y le recriminará por comer cuscús; él le dará a la botella y se marchará a comerle el cuscús a la camarera del bar del que es parroquiano. Al final harán las paces o algo parecido: Fassbinder dejaría la puerta sin cerrar porque ya qué más dará, si lo hemos perdido todo. Y se marcharía a hacer otra película.

79 AÑOS

La noche del cazador de Charles Laughton (*The Night of the Hunter*, 1955)

«*Once upon an evil time...*» («Érase una vez en una época cruel...») El mal, por naturaleza, es egoísta y no necesita un contexto específico para revelarse, lo que no impide que luego existan terrenos más fértiles que otros, lugares donde este pueda crecer y reproducirse sin encontrar apenas resistencia. El bien, por su parte, suele ser generoso y crecer tanto de forma espontánea como por oposición a su antagonista. Siempre que les pregunto a mis hijos si ellos son de los buenos o de los malos, contestan: «¡¡¡De los buenos!!!». «Me alegro», les digo, «porque nos hacen falta más jugadores en el equipo de los buenos, que llevamos ya demasiado tiempo perdiendo.»

El falso predicador protagonista de *La noche del cazador* lleva tatuadas en los nudillos de su mano derecha las letras que forman la palabra *LOVE* (amor), mientras que en la izquierda lleva escrito su contrario: *HATE* (odio). Es una imagen tremendamente icónica de la historia del cine: Robert Mitchum retorciéndose los dedos mientras cuenta la parábola de cómo el amor acaba por ganar al odio, de cómo el bien acaba por ganar al mal. Siempre todo es cuestión de puesta en escena y Harry Powell (Mitchum) lo sabe a la perfección: encandila con su presencia, entretiene con sus gestos, seduce con sus palabras. La representación mímica de Powell funciona: finge que gana el amor para poder desatar más tarde su odio. El *serial killer* de Mitchum, inspirado en un asesino real que operaba bajo el falso nombre de Harry F. Powers, se adelantaba cinco años al Norman Bates de *Psicosis* (1960), al fotógrafo de

Peeping Tom (1960) y al *mad doctor* de *Ojos sin rostro* (1960). Incluso Mitchum se adelantaba al propio Mitchum, que acabaría dando vida siete años más tarde a todo un *psycho* como es su Max Cady de *El cabo del terror* (1962). Powell es un súcubo chiflado que no deja de hablar con Dios mientras roba y asesina a viudas desconsoladas, diseminadas por la árida Norteamérica de la Gran Depresión. Hay poco o nada que hacer frente a la imponente presencia de Mitchum. Con su metro ochenta y cinco encuadrado en continuos contrapicados, el actor de *Retorno al pasado* (1947) resulta imparable: era alto, era guapo, era fuerte y cantaba el calipso que no veas.

La noche del cazador fue el primer y último largometraje que dirigió Charles Laughton. Entonces tenía cincuenta y cinco años y era uno de los actores, tanto de cine como de teatro, más respetados y reconocidos. Había trabajado con Jean Renoir, con Josef von Sternberg, con David Lean, con Alfred Hitchcock. Había sido el Jorobado de Notre Dame, Rembrandt, Emile Javert y el Capitán Bligh de *La tragedia de la Bounty* (1935). Había ganado el Óscar por *La vida privada de Enrique VIII* (1933) de Alexander Korda. Vaya, que Laughton no tenía que demostrar ya nada a nadie y, aun así, acabó dirigiendo una de las películas más bellas y terroríficas de la historia del cine.

Laughton estaba enamorado de la novela homónima de Davis Grubb que había guionizado el escritor y crítico cinematográfico James Agee. Quería a Gary Cooper como protagonista principal, pero Cooper además de actor se creía icono moral, así que rechazó dar vida a un asesino hijo de perra como era el predicador Harry Powell. Mitchum estuvo encantado de heredar el papel: siempre dijo que *La noche del cazador* había sido su mejor película y Laughton el mejor director con el que había trabajado. Shelley Winters bordó el papel de viuda engañada —de ahí que Kubrick la escogiera para ser la madre de *Lolita* (1962)— y Lillian Gish, uno de los máximos iconos del cinematógrafo (uno de los primeros, de hecho, que fue la musa de David Wark Griffith), era la perfecta encarnación cinematográfica de la bondad (en la vida real ya era harina de otro costal) que Laughton necesitaba para poder

confrontar la maldad del predicador charlatán y asesino.

La noche del cazador es un cuento infantil tenebroso, telúrico, maléfico. Laughton, con ayuda de Stanley Cortez en la fotografía, crea tanto imágenes de clara herencia expresionista —bañadas en sombras con arrebatos de luz trigonométrica que convierten lo doméstico en un espacio de terror gótico— como de pura representación fantástica: nunca un cadáver en pantalla había impactado tanto como el de Shelley Winters atrapada para siempre en el agua mientras la corriente ondea por igual cabello y algas. Toda la secuencia de huida de los niños a través del río, mientras Mitchum grita histéricamente al ver que se le escapan con el dinero, pertenece más al terreno del sueño (de la pesadilla) que al de la realidad: un viaje donde arañas, ranas, conejos y tortugas son testigos inconscientes de la tragedia que ocurre en el fondo del plano. Secuencias como la del joven protagonista refugiado y exhausto en un pajar, viendo a lo lejos al predicador cantando de forma amenazante (en realidad era un enano en un poni: el decorado no daba para tanta profundidad de campo), o como la de Lillian Gish esperando en el porche, rifle en mano, a que el predicador se presentara, confieren un tono realmente único a una película que en el momento de su estreno —por lo que fuera: ¿demasiado adulta para los niños y demasiado infantil para los adultos?, ¿demasiado americana para los europeos y demasiado europea para los americanos?)— cayó en zona de nadie. El fracaso absoluto en taquilla del film hizo que Laughton nunca volviera a dirigir, haciendo de *La noche del cazador* una película-isla, sin precedentes, sin herederos directos. Cuarenta años después, realizadores como Steven Spielberg o Guillermo del Toro la sitúan sin dudas entre sus películas favoritas. También suele aparecer siempre en las listas de medios especializados que reúnen «las mejores películas de...». No pasa siempre, pero qué bonito resulta que el tiempo ponga las cosas en su lugar.

LOVE
HATE

80 AÑOS

Los contrabandistas de Moonfleet de Fritz Lang *(Moonfleet, 1955)*

El (maestro) crítico de cine Serge Daney dijo de *Los contrabandistas de Moonfleet* que era la película que mejor encarnaba el mito de la cinefilia. Una película a la que siempre se regresa como si esta fuera nuestro padre adoptivo, trazando una frontera preciosa que diferencia las películas que vemos en el ahora respecto a las que vimos cuando éramos pequeños. Regresar a una película admirada en nuestra infancia no es tanto un acto nostálgico destinado a pulir el recuerdo de la cinta en sí, erosionado por el paso del tiempo, sino una forma de volver a encontrarnos con nosotros mismos, de recordar lo que una vez fuimos. Una metáfora audaz que viene a decir que no éramos nosotros los que veíamos la película, sino la película la que nos veía a nosotros.

En 1931 y con cuarenta y un años, el realizador alemán Fritz Lang no solo acumulaba ya más obras maestras que la mayoría de los directores en toda su vida, sino que, gracias a ellas, había cambiado para siempre la historia del cine: *El doctor Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1927), *Spione* (1928), *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931). Por supuesto, él renegaba de todo ello, especialmente cuando le hablaban de su influencia en el cine expresionista: «No sé qué es una puesta en escena expresionista o una puesta en escena no expresionista. Hago mi puesta en escena como la siento». Emigrado a los EE. UU. para huir del horror nazi, lejos de acomodarse, trabajó a destajo, tocando casi todos los géneros y haciendo en todos ellos películas incontestables. *El ministerio del miedo* (1944), *thriller*; *Guerrilleros en Filipinas* (1950),

cine bélico; *Encubridora* (1952), wéstern; *Los sobornados* (1953), cine negro. *Los contrabandistas de Moonfleet* sería el regalo que nos haría dentro del cine de aventuras protagonizado por piratas y contrabandistas.

Película de entrada en la vida adulta, de aprendizaje y desencanto, está narrada toda ella a través de los ojos del niño protagonista (Jon Whiteley), un huérfano fascinado con la figura del pirata audaz que ejemplifica Jeremy Fox (Stewart Granger), un antiguo amante de su madre. Fue una adaptación libre de la novela de J. Meade Falkner que a Lang le llegó como encargo de la MGM y donde el cineasta encaró la aventura protagonista como un cruce apócrifo entre *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, los personajes de Charles Dickens y una atmósfera que perfectamente podría haber descrito Edgar Allan Poe. La mirada amarga sobre la vida y el cine que solía depositar Lang en sus películas haría que *Los contrabandistas de Moonfleet* casi fuera una variación desencantada de *Raíces profundas* (1953), otra película-mito cinéfilo de la época, esta vez en clave de wéstern. Si el (más bien pesado) niño protagonista del film de George Stevens fijaba su fascinación en un pistolero honesto y patitieso (Shane) que acababa por aceptar la violencia como única forma de resolver la dramática de la película, en *Moonfleet*, por el contrario, el chico tiene como objeto de adoración a un ladrón, contrabandista, certero espadachín y libertino mujeriego (Fox) ávido por conquistar en vida todo aquello que sea conquistable, lleve encima monedas o lencería. Shane es monolítico; Fox es poliédrico. Un héroe languiano de pura cepa cuyo egoísmo se irá diluyendo a medida que avance el metraje, debido al simple contacto humano con el joven que irrumpe en su vida, hasta llegar a su tremendo gesto final: renunciar a la libertad para otorgársela al chico, dejándole el tesoro —el verdadero tesoro es el del amor, según señala la película— y, precisamente por ello, muriendo tras recibir un espadazo por la espalda mientras su cuerpo se adentra lánguidamente en el mar...

Con una narración modélica donde el espíritu de la aventura está tocado por el crepúsculo de un mundo en disolución, esta

emocionante historia de un hijo que busca un padre y un padre que acaba encontrándose con un hijo brilla especialmente en su condición de película atmosférica. Fue rodada en los estudios de la MGM y en cinemascope, algo que odiaba Lang: «El cinemascope solo sirve para mostrar funerales y serpientes», decía haciendo de sí mismo en *El desprecio* (1963) (película a la que llegamos en nada). Junto a su director de fotografía Robert Planck, el cineasta alemán puebla la película de una luz irreal, con colores fuertes que posteriormente heredarían las películas de terror de la Hammer, una ambientación gótica tronada con esas esculturas de piedra del pirata Barbarroja y el ángel sin ojos y ese cementerio donde cielo y tierra se confunden y que parece estar habitado únicamente por fantasmas.

Fritz Lang le escribió una carta a Lotte Eisner, crítica de cine y cofundadora de la Cinémathèque française, en la que decía: «Creo que cada uno de nosotros tiene su Moonfleet, que es la propia infancia. Quizás eso influyó también en mi aceptación de la película: mi deseo de volver a ser, al menos durante unos meses, un niño de once años». Superada una edad, yo creo que lo que más apetece es, precisamente, regresar a esas películas que nos educaron, que nos vieron crecer, que durante un rato nos hicieron tremendamente felices. Está claro que nunca podremos volver a tener once años, pero ¿quién nos impide intentarlo?

81 AÑOS

El desprecio de Jean-Luc Godard (*Le mépris*, 1963)

Escribo estas palabras el 13 de septiembre de 2022. Hoy ha muerto Jean-Luc Godard. Ha sido un suicidio asistido a voluntad propia del director. No estaba enfermo, solo muy cansado de todo y, afín a la libertad de espíritu que siempre representó en vida, así ha decidido marcharse de este mundo, dejándonos a todos los cinéfilos total, tierna, trágicamente huérfanos.

Cada una de las películas que dirigió Jean-Luc Godard —bastión inexpugnable de la modernidad cinematográfica e icono máximo de la *nouvelle vague*, desde *Al final de la escapada* (1960) hasta *El libro de imágenes* (2018)— son un acto de libertad, amor, pasión, dedicación y crítica, la muerte y resurrección del cine. Godard tenía un altar con muy pocos dioses —Bresson, Renoir, Hitchcock, Hawks—, a los cuales rendía tributo demostrando una y otra vez que las imágenes cinematográficas solo tienen valor, emoción y sentido por su posición y relación en el relato. Ostras, que me dejo a Griffith. Si ya lo dijo Miguel Marías: la obsesión de Godard se llamaba David Wark Griffith. Es quien le hubiera gustado ser, pero llegó medio siglo tarde. Porque Godard, como Griffith, cuando hacía cualquier cosa la estaba haciendo por primera vez.

El director de *Pierrot, el loco* (1965) no buscaba imágenes bellas *per se,* y aun así no dejó de fabricar imágenes absolutas a las que sometía a un montaje que a veces parecía cubista, a veces *art-popista*, a veces una trituradora de carne fílmica. Sin duda era un director agresivo y rupturista, pero el descaro no es nada sin talento ni sentido del humor, y de eso Godard andaba más que sobrado. El protagonista de *El soldadito* (1963) dice mientras no

deja de retratar a Anna Karina con su cámara: «Fotografiar un rostro es fotografiar el alma que hay detrás de él. La fotografía es la verdad. Y el cine es una verdad veinticuatro veces por segundo». Y, antes de que su obra se enfureciera tanto en lo intelectual como en lo político, el joven Godard, el de la década de los sesenta, amaba la verdad del cine porque, tal y como dice André Bazin en la cita que abre *El desprecio,* este «sustituye nuestra mirada por un mundo amoldado a nuestros deseos». El sexto largometraje de Jean-Luc Godard es precisamente la puesta en crisis de ese mundo.

Paul (Michel Piccoli con ropa y gestos de Godard) es un dramaturgo frustrado y se desprecia a sí mismo por aceptar reescribir el guion de la adaptación de la *Odisea* que el productor está montando con Fritz Lang (haciendo de Fritz Lang) en la dirección. «Antes los nazis decían revólver, no talonario», dice el director de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). Su mujer, Camille (Brigitte Bardot cuando era más Brigitte Bardot que nunca), desprecia a Paul después de que este, prácticamente, la ofrezca en bandeja al productor de cine Jeremy Prokosch (Jack Palance, casi dos metros de articulaciones). Al igual que ocurría en *Te querré siempre* (1954) de Rossellini, película citada dentro de *El desprecio* en la marquesina de un cine al que acuden los protagonistas, el matrimonio de Camille y Paul se desmorona sin remisión: en un baile de planos largos deslumbrantes, ya sean en el interior de su apartamento, con Godard encuadrándolos entre marcos y paredes según el estado de ánimo de la discusión, como en los exteriores montañosos de Capri, subiendo y bajando escaleras que no llegan a otra parte que no sea el propio fin del amor (el fin del mundo).

El desprecio con su despampanante *scope*, Technicolor y música de Georges Delerue —una de las composiciones más bellas escritas nunca para una película— puede ser la película más accesible y armoniosa de su director. También la más clásica, si es que tal término se puede aplicar al director de *Banda aparte* (1964), y la que más profundamente homenajea al clasicismo cinematográfico, aunque solo sea por la presencia del gran Fritz Lang en la película. Además, es una de las películas que mejor habla y reflexiona sobre el arte cinematográfico en un contexto, el

de la *nouvelle vague*, donde el cine dentro del cine era un tema recurrente en todos sus directores, y aquí se representa en forma de lucha continua: productor/director, servilismo/integridad, realidad/apariencia. Y, finalmente, claro, *El desprecio* destaca por su belleza visual insultante; no solo es la película más bella de Godard, sino una de las visualmente más bellas de toda la historia del cine.

Si la cinta se abría a lo Orson Welles, con Godard vocalizando los títulos de crédito y un plano fijo enfocando un *travelling* que acaba mirando a la propia cámara (al espectador), al final de la misma se descubre, una vez más, la impostura cinematográfica, con el actor que da vida a Ulises en la *Odisea* mirando hacia su hogar allí donde solo hay mar. Y, por encima de ese plano infinito, la voz de Godard grita «¡Silencio!». La primera vez que vi *El desprecio* sentí como si ya la hubiera visto antes, como si me abrazara un recuerdo que aún no había sucedido. Esa sensación, completamente ilógica desde un punto de vista racional, era abrasivamente lógica desde un punto de vista emocional. Godard me llevaba a un lugar en el que ya había estado antes: el del éxtasis que provocan las grandes películas. Por eso el último plano de la cinta miente al rezar «FIN»: es solo otra impostura más. Porque este tipo de películas se quedan contigo para siempre. Este tipo de películas no acaban nunca.

82 AÑOS

El dinero de Robert Bresson (*L'argent*, 1983)

Robert Bresson no siempre depositó una mirada sobre la humanidad tan desesperanzadora como la que muestra en *El dinero*. En *Diario de un cura rural* (1951), su adaptación de la novela homónima de Georges Bornanos, el más exigente de los exigentes cineastas franceses respetó al máximo el discurso final de ese padre asceta al que la vida no le dio más que sopapos y pan seco con vino: «Todo es gracia», exhaló en su último aliento, perdonando por igual a los que siguen vivos y a los que, como él mismo, ya estaban muertos. Pero Bresson, más que creer en Dios, creía en el cine. Por eso la vida le llevó de los brazos de un cura a los de *El diablo, probablemente* (1977). El director lo tenía claro: en nuestro mundo o no hay azar o tienes el del burro Baltasar, apaleado por la vida sea quien sea el que esté al otro lado de la correa. Por suerte, como digo, a Bresson le quedaba el cine. Y a él le dedicó una vida, aquella que recorre el siglo XX (nació en 1901, murió en 1999), tratando de pulir al máximo un lenguaje cinematográfico que no bebiera de ninguna otra arte que no fuera la del propio cine. El «*sistema Bresson*» lo llamaron: fragmentar cuerpos y secuencias, repetir gestos y acciones, trabajar siempre con actores no profesionales (a quienes denominaba «modelos»), vaciar sus relatos de todo aquello que pudiera resultar artificioso o accesorio. En sus *Notas para el cinematógrafo* (1975) escribió: «Aplanar las imágenes (como con una plancha), sin atenuarlas». Porque Bresson no hablaba de planos, sino de imágenes, y estas debían cobrar valor no por sí mismas, sino por la relación que las hacía vibrar junto a las que las rodeaban. He ahí el milagro *bressoniano*: la transformación por yuxtaposición de imágenes en

pura epifanía. En sus primeras películas, revelaciones bellísimas, felices: la fuga de *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), el abrazo final de los protagonistas de *Pickpocket* (1959). Al final de su carrera, sin embargo, estas eran tremendamente amargas: el suicidio del joven de *El diablo, probablemente*, el vil asesinato que cierra *El dinero*.

Bresson tenía ochenta y dos años cuando dirigió *El dinero*, su último trabajo. Tratándose de él era imposible que se despidiera con una película-compendio, claro; *El dinero* es únicamente un fragmento más de una de las filmografías más bellas, exigentes y maravillosas que nos ha dado la historia del cine. Hasta cierto punto, las películas de Bresson también vibran por contacto entre ellas. El protagonista es un joven, Yvon (Christian Patey), también maldecido por el azar de Baltasar: primero le engañan pagándole con dinero falso, luego le acusan a él de estafador, acaba con sus huesos en la cárcel tras un robo frustrado y, una vez encerrado, su mujer le abandona tras el fallecimiento por enfermedad de su hija. Él, que era un simple trabajador honrado, acaba siendo engañado y maldecido por niños pijos, empresarios usureros, malos amigos y la maldita mala suerte de a quien en la vida no le dan más que cartas marcadas. La única simpatía con la que cuenta es la de sus compañeros presos, pero estos poco pueden hacer por él más que ofrecerle compartir alcohol de contrabando mientras le aseguran que «hay que querer a la vida, porque es lo único que tenemos». La transformación de Yvon le arrastra al infierno y para cuando salga de la cárcel ya no será más que un asesino, incluso para aquellos que aún creen ver algo de bondad en el joven. Así es el dinero, que todo lo mancha, que todo lo envilece, que todo lo acaba por asesinar.

Como siempre en Bresson, la película es mucho más la forma que el relato. Es ahí donde el cineasta desata todo su talento, toda su belleza, por más triste que pueda resultar. Llevaba ochenta y dos años puliendo sus imágenes, depurando su lenguaje, fijando en piedra unas normas a las que se aferraba como si la vida le fuera en ello. Lo dije antes: Bresson creía en el cine por encima de todas las cosas y, en ese aspecto, no hay cineasta más puro que el

realizador francés. Normal que tantos directores —Scorsese, Schrader, Jarmusch, Kaurismäki, Ming-liang, Kiarostami, Dardenne— hayan tratado de aprehender partes (fragmentos) de su estilo, aunque sin alcanzar nunca su globalidad. Lo que Bresson hacía era tan difícil que únicamente él podía conseguirlo.

Por eso *El dinero*, aún con toda su tristeza, no deja de ser un festival de momentos brutales, inconmensurables. Desde la primera pelea en el bar —contada en solo dos planos: mano que agarra, mesa que se tumba— hasta los asesinatos en fuera de campo de la terrorífica parte final. ¿Cómo es posible que una película a la que se le niega todo aparato melodramático sea tan destructiva a nivel emocional? ¿Cómo es posible que una película a la que se le niega todo suspense posea tal intensidad narrativa? El secreto es que no hay secreto. Bresson se pasó la vida (el cine) demostrando siempre que menos es más. Y cuanto más ruidoso se volvía el mundo, más silencioso se volvía su cine; cuanto más rápidas se movían las imágenes de los demás, más tranquilas se volvían las suyas. Todo aquello que necesitan la mayor parte de los cineastas, Bresson lo desecha. Para poner en escena un suicidio solo muestra las pastillas en la mano y las piernas entrando en la ambulancia. Para mostrar un crimen le basta con enseñar las manos del asesino limpiándose la sangre. Al final, *El dinero* acaba con un murmullo: el de los paisanos del bar viendo cómo la policía se lleva al confeso criminal. Nada más que eso, un murmullo. Y ya no habría más imágenes de uno de los pocos cineastas capaces de inventarse un arte por sí solos.

83 AÑOS

Amanecer de Friedrich Wilhelm Murnau (*Sunrise: A Song of Two Humans,* 1927)

En 1926 y con treinta y ocho años, el realizador alemán Friedrich Wilhelm Murnau se había convertido por méritos propios en el director de cine más importante del planeta Tierra. Murnau era un intelectual forjado en la República de Weimar, estudiante de arte, filosofía, música, teatro y cine (estos dos últimos bajo el paraguas de Max Reinhardt), además de un héroe de guerra —fue piloto herido en combate en la Primera Guerra Mundial—. Aun así, se tuvo que cambiar el nombre —su apellido paterno era Plumpe— porque en su familia no veían bien que su hijo se dedicara al poco noble arte de hacer películas. Si el cine existe hoy tal y como lo conocemos fue gracias al talento infinito de Murnau: prácticamente se inventó el género de terror con *Nosferatu* (1922); supo cohesionar el cine expresionista de la época con el *kammerspiel* de Reinhardt (más alegórico y psicológico), mientras movía la cámara como si fuera un sueño húmedo de David Wark Griffith en *El último* (1924); y adaptó sin despeinarse tanto a Molière en *El hipócrita* (1925) como a Goethe en *Fausto* (1926), sin dejar nunca ni de desafiar a la técnica cinematográfica de su tiempo ni de crear imágenes en movimiento nunca vistas antes en la historia.

William Fox, fundador y director de la 20th Century Fox, se había quedado tan fascinado por *El último* que le ofreció a Murnau viajar a los EE. UU. para dirigir la que debía ser la mayor película realizada nunca por el estudio. Para ello le prometió al cineasta alemán tanto dinero como hiciera falta (en su momento, *Amanecer* fue la película más cara hecha en Hollywood), el poder traerse a

sus propios colaboradores y una libertad creativa total, en un modelo de acuerdo solo igualado por Orson Welles cuando la RKO le produjo *Ciudadano Kane* (1941). El guionista habitual de Murnau, Carl Mayer, fue el responsable de escribir el libreto a partir de la novela romántica de Hermann Sudermann, *El viaje a Tilsit*. Y para crear las tan inauditas como imborrables imágenes de *Amanecer* —plagadas de transparencias, *collages* y sobreimpresiones, jugando con la luz en interiores como si de un Rembrandt o un Vermeer se tratase y realizando movimientos de cámara de un virtuosismo que te abofetea— Murnau escogió a los operadores Karl Struss y Charles Rosher. Finalmente, los protagonistas serían George O'Brien, un habitual de los wésterns mudos de John Ford, y Janet Gaynor, que tenía que compaginar el rodaje de *Amanecer* por la mañana con el de *El séptimo cielo* (1927) de Frank Borzage por la noche. Casi nada.

Martin Scorsese decía de *Amanecer* que, más que un argumento, lo que hacía Murnau era ofrecer un paisaje de la mente. De ahí que sus imágenes fluctúen entre el tenebrismo de la primera parte, cuando el protagonista es seducido por la vampiresa de la ciudad, primero en baile libertino, luego en sobreimpresión fantasmática; y la luminosidad de la segunda, cuando una carretera atestada de coches se convierte por arte de magia cinematográfica en un bosque idílico por el que pasear. La cámara de Murnau huye de la realidad para crear monólogos internos que nos explican las emociones vividas por los protagonistas, como el caleidoscopio de imágenes de la gran ciudad que se le muestra al protagonista cuando su amante trata de convencerle para que asesine a su mujer. El cineasta siempre les decía a sus actores que no pensaran en lo que tenían que hacer, sino en lo que sentían que tenían que hacer. Exactamente como se comportaba su cámara (su mirada): puro sentimiento, pura emoción, puro éxtasis. «La cámara tiene que ser el lápiz con el que dibuja un director —dejó escrito Murnau— y tiene que ser tan rápida como el propio pensamiento.»

En 1927 parecía que lo más moderno del mundo era la horrible *El cantor de jazz* de Alan Crosland, la primera película hablada de la historia del cine. Pero la verdadera modernidad,

tanto artística como técnica, era la que estaba fraguando Murnau en los gigantescos platós de la Fox. Para empezar, por las impresionantes imágenes con las que arranca la película, solapando en el mismo plano trenes que se atraviesan en distinta dirección. Después, por el increíble plano secuencia que sigue a O'Brien en el campo, creando un montaje interno que recorre casi todo el espectro del lenguaje cinematográfico: primero, un *travelling* de seguimiento, en paralelo, en plano subjetivo; luego, un plano imposible que atraviesa libremente unos arbustos hasta detener la cámara y atrapar en plano fijo a la amante que, como una araña que teje su trampa, espera a su hombre. Y, por último, por la tormenta que sacude la barca de los protagonistas como si se hallaran en el mismo infierno, con esas aguas que entrechocan violentamente y que crean imágenes abstractas que parecen surgidas del cine experimental...

Todo en *Amanecer* conduce al asombro estético y a la conmoción emocional. Murnau era Dios y su arte era omnipotente. Pero esta vida perra nos lo arrebató cuatro años más tarde en un accidente de tráfico en Santa Mónica. Era el 11 de marzo de 1931 y Murnau tenía solo cuarenta y dos años. Y, para no acabar nunca con la infamia de la humanidad, en 2015 unos desgraciados profanaron su tumba y robaron su cráneo. Ojalá Nosferatu los atrape algún día.

84 AÑOS

Beau travail de Claire Denis (1999)

Empecemos por el principio, lo que significa, hablando de Claire Denis, que hay que empezar hablando de imágenes, de viajes y de cuerpos. O quizás de todo a la vez: el cine de Claire Denis —al menos hasta esa película-tótem y frontera absoluta del estilo que es *El intruso* (2004)— absorbe entornos y cuerpos multiétnicos a través de sus partes (y sin vislumbrar necesariamente un todo) que acaban por traducirse en pulsiones vívidas: odio, amor, rabia, envidia, deseo, lujuria. En relatos que tienden a ir a la deriva de una forma abrupta, moviéndose entre lugares geográficamente distantes en un solo corte de plano o metiéndose en las acciones sin tener necesidad alguna ni de presentación ni de desarrollo ni de clímax. Bueno, de clímax igual sí, aunque este venga a dentelladas y con explosiones guturales de sangre, la cual sale del cuerpo para pintarlo con vicio y descaro, como ocurre en *Trouble Every Day* (2001). Pero esto es licencia poética: a lo que me quería referir yo es que Denis viaja al corazón de las secuencias sin necesidad de explicaciones previas. Su cine no se conforma con nada y eso puede volverlo difícil y complejo, pero es que el buen cine suele ser tremendamente exigente con los espectadores, porque también los premia con altura cuando uno ha quemado sus naves de prejuicios y ha decidido lanzarse sin miedo al sometimiento voraz de una realizadora caníbal como es Claire.

Imágenes, viajes, cuerpos. Claire Denis nació en 1948; siendo una niña se marchó con su madre a Camerún, donde su padre trabajaba como agregado al Gobierno francés. La política colonial francesa le condicionó la mirada irremisiblemente. Hasta los catorce años vivió en distintos lugares de África, aunque ignoro si

llegó a conocer Yibuti, el marco geográfico en el que entrenan —saltan, corren, se arrastran…, aunque también lavan, tienden la ropa, planchan— los legionarios de la milicia extranjera protagonistas de *Beau travail*. Denis quizás juegue con fragmentos de cuerpos y lugares en sus narraciones, pero estos acaban por dibujar en sus películas un retrato antropológico y etnográfico de carácter absoluto. Cineasta apasionada y visceral, rueda sus imágenes como si estuviera en continua lucha con ellas. Hay una tensión bestial en sus encuadres, ya sean *travellings* líquidos que siguen el entrenamiento coreografiado de los cuerpos sudados de los soldados o planos inquietos en movimiento que los persiguen por la tierra del campo de entrenamiento o por las discotecas de la zona. Las imágenes de Denis, como las de Bresson, aunque ambos fragmenten el relato de forma distinta, vibran igualmente en soledad porque buscan el contacto de las que les rodean. Planos que, según se mire, pueden recordar a los de John Cassavetes o a los de algunos de sus colegas de generación: Philippe Garrel y Maurice Pialat. Planos descentrados, inacabados, de simetrías extrañas o, como diría Miguel Marías, planos que se adentran «parcial, tentativamente, en el territorio que en teoría debiera quedar fuera del cuadro». Su cine, como el de Malick y Kar-Wai, se decide en el montaje, no en el rodaje: de ahí que sus películas posean equilibrios hipertensos entre sus fragmentos y una gran atracción hacia el abismo de la abstracción. Al menos hasta *El intruso*, ya que a partir de *35 Shots of Rum* (2008) su obra vira hacia una narratividad más diáfana —recordemos que ha trabajado en varias ocasiones con Jim Jarmusch—, como se pudo comprobar con su última y estupendísima *Stars at Noon* (2022), que se rodó en Panamá para contar una historia de Nicaragua, porque los espacios en Denis pueden parecer concretos, pero al final son tan abstractos como los personajes y sus acciones.

Aunque se ven muchos cuerpos en *Beau travail* (con gran pulsión homoerótica), en realidad los protagonistas son tres, tal y como ocurre en la última novela conocida de Herman Melville, *Billy Budd*, que le sirve de base al film. Por un lado, está Bruno Forestier, el personaje protagonista de la película más

controvertida del primer Godard, *El soldadito* (1963), y al que da vida el mismo actor, Michel Subor (no iba a perder Denis la oportunidad de encuadrar un cuerpo mítico de la cinefilia, entonces notablemente más envejecido). Por otro, está el objeto de deseo y nudo marinero trágico de la obra, Gilles Sentain (Grégoire Colin), el soldado preferido de todos, jefes y reclutas. Algo inaceptable para el tercero de nuestros cuerpos básicos, el sargento mayor Galoup, al que da vida el siempre reptiliano Denis Lavant, un tercio mimo, un tercio arlequín de la comedia del arte, un tercio espíritu libre: agrio, violento, romántico, suicida. Cuando *Beau travail* llega a sus créditos finales, uno no sabe exactamente qué es lo que ha visto. La impresión ha vencido a la razón. Las partes no han sumado más que un montón de piezas sueltas, todas ellas alucinantes. Sucesivos visionados irán dando forma a una obra absoluta, a una de las películas más brillantes e importantes del cine de autor contemporáneo. Pero para llegar ahí hará falta ternura, curiosidad y aventura. ¡Que esto, al final, es una película de aventuras! Ya decía Carlos Losilla que no es casual que su título resuene al *Beau Geste* (1939) de William A. Wellman. Y, bueno, si no te convence, al menos te habrás llevado a la mochila en la que echas las cosas bonitas de la vida el baile final de un Denis Lavant desatado al ritmo de «The Rhythm of the Night»: «*This is the rhythm of the night, oh no, oh yeah*».

85 AÑOS

Cuentos de la luna pálida de Kenji Mizoguchi (*Ugetsu monogatari*, 1953)

Kenji Mizoguchi era cinco años mayor que Yasujiro̅ Ozu y doce que Akira Kurosawa. Los tres, cada uno a su manera, representarían el mejor cine japonés realizado tras la Segunda Guerra Mundial. Cineastas japoneses magistrales había unos cuantos —Mikio Naruse, Hiroshi Teshigahara, Masaki Kobayashi, Kaneto Shindo̅, Hiroshi Inagaki, etcétera—, pero fue la tríada Mizoguchi-Ozu-Kurosawa la que mejor supo traspasar las fronteras y llevar su cine a Occidente, influyendo en multitud de realizadores modernos, de Martin Scorsese a Andréi Tarkovski, pasando por el mayor defensor de Mizoguchi, el francés Jacques Rivette. Fue él quien escribió: «Mizoguchi nos encanta porque no hace ningún esfuerzo por encantarnos y porque nunca le hace ninguna concesión al espectador».

De todas las películas que dirigió Mizoguchi —y dirigió muchas antes de fallecer de leucemia con tan solo cincuenta y ocho años en 1956—, yo me quedaría con la maravillosa *Cuentos de la luna pálida*, en una década en la que también nos entregó cintas de la belleza de *La vida de Oharu, mujer galante* (1952), *El intendente Sansho* (1954) y *Los amantes crucificados* (1954) y se erigió en uno de los cineastas con una de las miradas más privilegiadas de la historia del cine. Siempre elegante y sutil, siempre esquivando los manierismos y los aderezos innecesarios, Mizoguchi mueve como nadie la cámara (la mirada) de gran angular y con gran profundidad de campo. De esta forma, concibe planos que te doblan por su belleza tanto intrínseca —lo que está ocurriendo en

escena— como extrínseca —la forma que adquiere dicho plano—, y cuya fuerza estética le vale lo mismo para narrar una gesta o una elegía, un fresco o una batalla, una historia de amor o una de fantasmas. La obra de Mizoguchi es una de las máximas expresiones de la belleza en la historia del cine.

En *Cuentos de la luna pálida,* Mizoguchi y su fiel guionista Yoshikata Yoda adaptaron diversos de los *Cuentos de lluvia y de luna* del escritor humanista Ueda Akinari, a los que añadieron un cuento extra: «Decoré!» de Guy de Maupassant. La historia resultante nos presenta a dos hermanos, Genjurō (Masayuki Mori) y Tobei (Eitarō Ozawa). El primero es un campesino reconvertido en alfarero que solo sueña con hacerse rico y poder comprarle a su mujer e hijo pequeño las mejores telas, el mejor aceite. El segundo, aún más díscolo, también tiene esposa, pero a este lo único que le importa en la vida es convertirse en samurái, para así poder ganarse el respeto y la admiración de sus semejantes. Una vez más, las mujeres en el cine de Mizoguchi se mantienen como el verdadero valor moral de la historia, soportando las penurias a las que las condenan sus más bien estúpidos y arribistas maridos. Tobei logrará convertirse en samurái, pero eso condenará a su mujer a la prostitución (otro tema muy tratado por Mizoguchi en su cine), mientras que Genjurō acabará enredándose con una mujer fantasma en una villa fantasma, introduciendo así Mizoguchi un carácter fantástico en su obra realmente insólito. Y digo esto porque, especialmente en los años cuarenta y cincuenta, el realizador se movió alrededor del *jidaigeki* —género nipón de dramas de época— en clave de melodrama realista. La inserción de elementos fantásticos en *Cuentos de la luna pálida* eleva la película hacia un terreno donde el terror se hace presente por la vía realista —«terror elevado» lo llamarían hoy—, otorgando al drama narrado un buen puñado de capas y aristas de las que el film no dejará de enriquecerse hasta su terrorífica/trágica/bellísima secuencia final.

Cuentos de la luna pálida posee una puesta en escena de una elegancia y un misterio absolutos: esa canoa que se adentra en el lago Biwa, envuelta en la bruma hasta encontrarse con una barca fantasma, o esos cantos fantasmáticos en la casa encantada, a los

que se unen los cantos de un casco guerrero abominable. Pero, al mismo tiempo, todas esas imágenes que no dejan de sacudirnos desde su más absoluta pureza y elegancia se van revelando más y más complejas a medida que avanza una película que no parece diferenciar aquello que es bello de lo que es realmente atroz, porque Mizoguchi cree que en realidad estamos hablando de lo mismo. De igual forma, existe un equilibrio brutal entre lo que podríamos entender como la clásica mirada realista con la que el cineasta aborda su trama sorpresivamente fantástica y la extrema lírica que esta acaba alcanzando.

Aunque la mayor confrontación que se vive en la película será la que surja de enfrentar a sus dos seres fantasmáticos: *lady* Wakasa (Machiko Kyō) y Miyagi (Kinuyo Tanaka), la mujer de Genjurō. La primera sería la representación de la fuga personal a través de lo onírico y de lo legendario; también de la pasión desbordante y la necesidad más urgente de poseer al hombre que ama. Por su parte, el espectro de Miyagi representa la verdadera felicidad, aquella que habita en el hogar materno, mucho más terrenal y cariñosa. Por eso el director le dedica el último plano de la película a su tumba, sobre la que realiza un paneo para que veamos el campo y los labradores que trabajan en él. Así, Mizoguchi le da un último pespunte exquisito a una de las mejores películas de la historia del cine.

86 AÑOS

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman (1975)

A finales de noviembre de 2022 la prestigiosa revista de crítica cinematográfica británica *Sight & Sound* publicó su ya legendario *poll* de las mejores películas de la historia del cine. Para dicha votación, realizada cada diez años, cuentan con un porrón de colaboradores (1600): desde críticos de cine que no conoce ni Cristo —entre los que me incluyo— a directores de la talla de Martin Scorsese, Paul Schrader, Bong Joon-ho o Tsai Ming-liang. La primera votación se celebró en 1952 y la película que ganó fue *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica. En las siguientes décadas, desde 1962 hasta 2002, la película ganadora siempre fue la misma: *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles. En 2012 vino el trasvase, inesperado y conmocionante, de que a Welles le arrebatara el primer puesto Alfred Hitchcock con *Vértigo (De entre los muertos)* (1958). Y en 2022 vino el apocalipsis: la directora belga Chantal Akerman se alzaba en lo más alto del top con su película experimental *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. A partir de ahora, solo me referiré a ella como *Jeanne Dielman*, por abreviar.

Yo no voté a Akerman. Traté que mi votación de 2022 fuera diferente a la de 2012, en parte para demostrarme a mí mismo que yo no era el mismo con cuarenta y cuatro años que con treinta y cuatro. Pero lo cierto es que podía haber votado las mismas diez y no habría pasado nada. En 2012 voté *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) de John Ford, *La cosa* (1982) de John Carpenter, *El Doctor Mabuse* (1922)

de Fritz Lang, *Los niños del paraíso* (1945) de Marcel Carné, *El Padrino: Parte II* (1974) de Francis Ford Coppola, *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *Noche de circo* (1953) de Ingmar Bergman, *Two Lovers* (2008) de James Gray, *Cuentos de la luna pálida* (1953) de Kenji Mizoguchi y *Aguaespejo granadino* (1955) de José Val del Omar. En 2022 conservé solo las tres primeras películas de la lista y las otras las cambié por *Sátántangó* (1994) de Béla Tarr, *El gran silencio* (1968) de Sergio Corbucci, *Al azar de Baltasar* (1966) de Robert Bresson, *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, *Los odiosos ocho* (2015) de Quentin Tarantino, *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov y *Toy Story 3* (2010) de Lee Unkrich. Y aunque no voté a Akerman ni en 2012 ni en 2022 sentí su triunfo como si fuera mío. Durante semanas, todo tipo de columnistas rancios estuvieron clamando al cielo contra el triunfo de la directora belga, desde el clásico machista «Mujer tenía que ser» hasta la celebración de la incultura con «La primera vez que oigo hablar de esa película». A estos señores yo no les voy a poder convencer de que *Jeanne Dielman*, mucho antes de la votación de *Sight & Sound*, era ya una de las películas más importantes de la historia del cine, además de masa madre de lo que años después vendría a conocerse como *slow cinema*. Pero a ti, lector/a sensible, sí que voy a tratar de contártelo.

Jeanne Dielman es cine feminista, por supuesto. La película cuenta a lo largo de sus tres horas y veinte minutos la rutina diaria, con todo lujo de detalles y en plano fijo, de una ama de casa que ocasionalmente se prostituye para poder ganar un sustento económico con el que mantener a su hijo. Pero la acción es mínima: lo que vemos es un seguido de repeticiones domésticas —cocinar, comer, limpiar, bañarse, etcétera— en un silencio casi absoluto, con el tiempo cinematográfico coincidiendo con el tiempo real de las acciones. Es decir, *Jeanne Dielman* es voluntariamente lenta porque su intención es reflejar la apatía diaria, casi el sinsentido existencial, de su protagonista a través de sus acciones más comunes y rutinarias, no tan distintas de las que la mayoría de los humanos realizamos en nuestra vida íntima y personal. Pero, claro, el cine siempre tiende a diferenciar vida de

representación. También Akerman, no nos confundamos: porque la representación en tiempo real de la rutina vital del ser humano, contrariamente a lo que pueda parecer, no nos da una película realista, sino una película alegórica. Por eso los planos de *Jeanne Dielman*, a pesar de durar el mismo tiempo que dura la acción, producen en el espectador la sensación de que duran muchísimo más: se hacen exageradamente más largos, dada la inacción de la acción representada. El tiempo cambia, se vuelve agotador, casi exasperante, mutando la obra fílmica hacia una zona mucho más experimental, tremendamente cercana a las películas no narrativas de James Benning o Michael Snow.

Entonces ¿es *Jeanne Dielman* la mejor película de la historia del cine? No creo. Pero es que tampoco lo son *Ciudadano Kane* ni *Vértigo*. No hay una «mejor película de la historia del cine» por más que los críticos siempre estemos poniendo altares (yo el primero, que siempre digo que la mejor cinta de la historia es *El hombre que mató a Liberty Valance,* aunque tampoco sea verdad). Pero que de todas las películas posibles en 2022 haya ganado un film de la radicalidad de Akerman, repito, me hace súper feliz. Porque esta es una época en la que vivimos anegados en imágenes: el contenido audiovisual nos ametralla día sí, día también. Ya no vemos películas, vemos videos en el móvil. Videos cada vez más cortos. Videos cada vez más rápidos. La imagen en movimiento que reproduce la realidad en espacios de quince segundos es la nueva imagen baziniana: estamos claramente perdiendo la batalla.

Y en este contexto donde la imagen cinematográfica está siendo mancillada y maltratada por la realidad social surgida de las nuevas tecnologías, *Jeanne Dielman* es todo lo contrario: la imagen cinematográfica llevada a su máxima pureza. Que haya sido coronada como la mejor de la historia me parece un puñetazo (feminista) en la mesa por el que brindo sin ningún problema.

87 AÑOS

Vortex de Gaspar Noé (2021)

En el año 2012 el realizador austríaco Michael Haneke fue coronado como el gran autor del cine europeo, al llevarse tanto la Palma de Oro del Festival de Cannes como el Óscar a mejor película extranjera por *Amor* (2012). La película, interpretada por dos leyendas como lo son los actores Jean-Louis Trintignant y Emmanuelle Riva, era una crónica en crudo, durísima, sobre la vejez, la enfermedad y la muerte. Una pareja de ancianos, elegantes e intelectuales, tratan de sobrellevar la enfermedad degenerativa de la mujer en un seguido de escenas que muestran, sin tapujos, el horror de la descomposición del cuerpo humano y los vanos intentos del marido por cuidar de ella. A nadie se le escapa que todo el amor que tiene por el cine Michael Haneke solo es comparable a todo el odio que siente por la vida. Por eso a su trabajo se le ha venido a llamar «cine de la crueldad»: porque es tan cruel con sus personajes como con sus espectadores. Tanto da lo maravillosas que puedan ser en términos estéticos películas como *La pianista* (2001) o *La cinta blanca* (2009): a sus historias uno va a sufrir, como si no tuviéramos bastante ya con la propia vida. El gesto final de *Amor* trata de redimir toda la agonía vista hasta el momento, pero eso no quita que la película bien podría haberse llamado *Horror*.

Por su parte, el cineasta francoargentino Gaspar Noé no es que confíe mucho más en la humanidad que Haneke. Sus películas son un retrato de jóvenes escapistas, personajes que tratan inútilmente de sortear la violencia intrínseca a toda sociedad refugiándose o bien en las drogas —*Enter the Void* (2009)— o bien en el sexo —*Love* (2015)— o bien en el cine —*Lux AEterna* (2019)

—. Se trata de fugas tan lúdicas como desesperadas, destinadas a un final atroz: la insania de la vida acabará por atraparlos y destriparlos. La condena vital, a ojos del cineasta, es irreversible.

Para sortear tanta crudeza (incesto, aborto, violación, asesinato, etcétera) Noé aplica a sus imágenes una sobredosis de estilo y a sus narraciones todo tipo de trucajes audiovisuales que hacen que el visionado de sus películas genere una fascinación culpable. Toneladas de buen cine tratan de hacer digeribles retratos salvajes, indigestos, pero la visión pesimista del cineasta sobre la condición humana pervive de principio a fin. Pocos protagonistas en la historia del cine son tan desagradables como el carnicero suicida de *Seul contre tous* (1998); pocas escenas son tan violentas e insoportables como la violación y paliza a Monica Bellucci en *Irreversible* (2002). Ahí a Noé le pasa como a los últimos Lars von Trier: su tendencia al exceso dramático, a revolver tripas y vísceras mientras sonríe mefistofélicamente al espectador, se pasa tantos pueblos que ni siquiera su superlativa puesta en escena le salva, en ocasiones, del naufragio.

Fue en 2020 cuando el dedo frío de la muerte le rascó la calva. El covid-19 se había llevado por delante a su actor y colega Philippe Nahon. Y un día (o noche) de excesos propio de sus películas, a Noé le sobrevino un derrame cerebral. El cineasta dice que desde ese momento le perdió el miedo a la muerte; al mismo tiempo, empezó a preparar su película más bella. *Vortex* es, precisamente, una reflexión sobre cómo la enfermedad y la muerte se llevan por delante todo aquello que realmente importa. Aunque, cuando acaba la película, ya claramente no le importa a nadie. Si Haneke en *Amor* ponía el énfasis en el sufrimiento atroz de la pareja protagonista, los octogenarios de la película de Noé viven sus últimos días sin dejar de transmitir amor y tristeza a partes iguales, arrasados por un vórtice de enfermedades. Aquí los protagonistas también son dos leyendas del cine dando vida a intelectuales: el realizador italiano Dario Argento, en su primer papel como actor, y la actriz Françoise Lebrun, inolvidable protagonista de *La mamain et la putain* (1973) de Jean Eustache.

Noé rodó *Vortex* utilizando dos cámaras de seguimiento, una

para cada uno de sus protagonistas, para así poder mezclar las imágenes juntas en la pantalla partida que ocupa el noventa y cinco por ciento de la película. El resultado es una bestialidad. No solo por cómo crea y mantiene el suspense en las dos narraciones que el espectador ve de forma simultánea, sino por las brutales rimas que establece entre ellas. Un ejemplo magnífico es la escena en la que la mujer destruye por un despiste el libro que está escribiendo su marido mientras él sigue con sus quehaceres cotidianos, inconsciente de cómo toda su obra se está yendo por la taza del váter. O cuando vemos enfrentada la fatalidad de los padres con la inutilidad del hijo drogadicto. O cuando nos confrontan directamente con la muerte: nunca Argento había dado tanto miedo como en esta cinta, agonizando en el suelo, mientras en el otro cuadro su mujer duerme plácidamente.

En los títulos de crédito finales vemos cómo toda la historia conjunta de la pareja, construida a base de acumular libros y afiches en las estanterías y paredes de su casa, se va vaciando hasta convertir el todo en la nada. Las imágenes son tristísimas, pero también tremendamente sinceras. Y es ahí donde Noé le da cuatro vueltas a Haneke: no hace falta forzar la tragedia hasta límites inhumanos porque ya la vida por sí misma es lo suficientemente inhumana. Por eso *Amor* es amarga y desesperada: porque parece que nos esté echando la culpa a nosotros del sinsentido humano. Por eso *Vortex* es triste y bella al mismo tiempo: porque en su sufrimiento existe la empatía de quien padece con nosotros.

88 AÑOS

Madre e hijo de Aleksandr Sokurov (*Mat i syn*, 1997)

No es nada fácil hablar del cineasta ruso Aleksandr Sokurov. O, al menos, no me lo parece a mí. Pero vamos a intentarlo, que ya tenemos ochenta y ocho años y a estas edades uno no tiene miedo ya ni a la muerte ni a la vida ni a nada de nada. La obra de Sokurov, tremendamente vasta pero de difícil acceso, empezó a darse a conocer fuera de Rusia a principios de los noventa, gracias al Festival de Róterdam, que en su edición de 1991 premió tres de sus películas: *Elegiya* (1987), *Prostaya Elegiya* (1990) y la magnífica *The Second Circle* (1990), una de las obras cumbres del cineasta. Con todo, la consagración internacional le llegaría de la mano de *El arca rusa* (2002), tanto por sus innegables valores artísticos como por su condición de prodigio técnico: un plano secuencia de cien minutos —les salió a la tercera toma— en el que los pasillos del Hermitage se convierten en doscientos años de historia viva de Rusia. En general, su obra está apegada en gran medida a los códigos estéticos del *slow cinema*, pero también a la ambición filosófica de sus textos y a su voluntad de reescritura de la historia del siglo XX en clave metafórica abrasiva —con sus películas dedicadas a Lenin, *Telets* (2001), Hitler, *Molokh* (1999), e Hirohito, *The Sun* (2005)—. A pesar de esta radicalidad, toda la obra de Sokurov (o toda la que he podido ver) opera en los mismos términos alegóricos que *El arca rusa*: busca alejarse tanto del clasicismo como del modernismo cinematográfico; regresar a una suerte de verdad pictórica (o a la de los fotógrafos «pictorialistas», como los llamaba Rancière), forzando la bidimensionalidad de la imagen proyectada —técnica que había deslumbrado en su fantasmática visita a Chéjov en *The Stone* (1992)—; y entrelazar

pasado y futuro en un magma de imágenes-bruma donde el único tiempo real existente es el presente constante, el que pertenece al arte, el de la mentalidad colectiva, el de la belleza eterna.

Es lógico (aunque no muy exacto) comparar la obra de Aleksandr Sokurov con la del gran cineasta ruso de todos los tiempos: Andréi Tarkovski (¡lo siento, Eisenstein!). Ambos directores, que se conocieron y fueron amigos, manejan similares inquietudes éticas y estéticas, aunque Sokurov trence mucho más el camino de la alegoría y sea capaz de arrinconar al espectador sin piedad en sus tratados sociopolíticos y/o hagiográficos, emperrándose en deformar la imagen proyectada para obligar al cine del siglo XX a reconvertirse en pintura del siglo XVIII. Tarkovski, por su parte, es un cineasta mucho más sensual que Sokurov, alguien que cree en el arte cinematográfico de forma pura y su caza de imágenes es una revelación constante y deslumbrante cuya impronta estética siempre va acompañada por un cúmulo de ideas de gran alcance poético, con raíces que resisten indemnes el paso de los años, las décadas y, cuando toque, los siglos. Donde sí coinciden ambos es en el empleo del tiempo o, mejor dicho, en la construcción o esculpido de un tiempo que dé respuestas subjetivas, emblemáticas y sensibles al mundo en el que vivimos. Por eso en sus películas el tiempo se hace físicamente palpable y se crea una frontera de aburrimiento con el espectador que hará que unos se marchen para no volver y que otros (los más valientes) decidan adentrarse más para hallar la belleza de la epifanía oculta en buena parte de las *slow movies*.

A mí, de todas las películas de Sokurov, *Madre e hijo* me parece la más bella. También la más infinita. Dura poco más de una hora y prácticamente no tiene trama: la película retrata los últimos momentos vividos por una madre y su hijo, antes de que ella fallezca. Las imágenes de la cinta están conscientemente deformadas por su director, que captaba su verdad bien usando lentes anamórficas, bien filmando a sus personajes reflejados en un espejo donde se pintaba el decorado, en un especie de postexpresionismo que contrae y expande las imágenes, a veces aplastando a sus personajes frente a la vastedad del campo —

referencia explícita al pintor romántico alemán Caspar David Friedrich—, a veces ensanchando y deformando partes de sus cuerpos, que ocupan todo el plano —aquí la referencia pictórica sería la del expresionista noruego Edvard Munch—. El resultado son un puñado de imágenes en bruma, retorcidas y de texturas ocres fantasmagóricas, como si más que delante de una película estuviéramos delante de un sueño; como si lo que viéramos fuera no un paisaje físico, sino un paisaje emocional. Al fin y al cabo, esta película es el retrato profundo y doloroso de un duelo. Una sensación que se acrecienta tanto por la extrema duración de los cincuenta y tres planos que forman la historia como por el uso extrañísimo del sonido: parece que este se hubiera registrado de forma marcadamente atenuada, usando muchísimos algodones en los micrófonos y obligando al espectador no solo a ver, sino también a escuchar la película con toda su atención.

Andréi Tarkovski, a través de cintas como *Stalker* (1979) o *El espejo* (1975), consiguió el máximo logro artístico al que pueda aspirar un cineasta: hacer visible lo invisible, dar forma cinematográfica a emociones y sentimientos tremendamente complejos, tanto íntimos como universales. Aleksandr Sokurov también lo intenta, aunque, en su caso, la obsesión estética exacerba lo real a través de la comentada anamorfosis de la imagen y de la continua repetición de gestos y formas: el continuo vagabundeo del protagonista por el campo, las conversaciones en bucle entre madre e hijo, los tiempos de espera que se escapan a la propia lógica de las leyes temporales... Y es su sencillez, fruto del minimalismo inherente a la obra, lo que le aporta su dimensión más espectacular: *Madre e hijo* sitúa a sus protagonistas en el cosmos, en el no-lugar, más allá de la vida y la muerte. Abraza el abismo de la pérdida a modo de Piedad invertida y nos diviniza a todos sin dejar de resaltar nuestra humanidad.

89 AÑOS

El gigante de hierro de Brad Bird (*The Iron Giant*, 1999)

Dios mío, desde que cumpliste los ochenta no has parado de ver cine de autor radical... ¡¿Es que quieres palmarla?! Lo siento, pero toca descomprimir. En cierta forma, regresar a la infancia. Y no porque *El gigante de hierro* sea una película infantil, en absoluto. Sino porque tiene ese delicioso toque que hace de lo difícil lo más fácil del mundo, de lo complejo algo tremendamente sencillo, y en su milagro alquímico es capaz de devolverle al cine su sentido casi primigenio de la aventura. Veámoslo.

El gigante de hierro fue el debut en el campo del largometraje animado de uno de los colosos de la animación de los últimos treinta años: Brad Bird. Artista curtido en la prestigiosa CalArts (California Institute of the Arts) donde coincidiría con John Lasseter, Bird arrancó su carrera en televisión, primero al servicio de *Los Simpson* (1990) —él fue el director del videoclip «Bart Simpson: Do the Bartman»— y luego colaborando en series como *El crítico* (1994) o *El rey de la colina* (1997). El éxito artístico de *El gigante de hierro* (porque en taquilla no logró funcionar, quedándose lejos de recuperar los cincuenta millones de dólares que costó) le acabaría llevando a Pixar de la mano de su antiguo colega Lasseter, donde dirigiría dos de las mejores películas de la compañía: *Los increíbles* (2004) y *Ratatouille* (2007).

Las líneas maestras sobre las que se construye *El gigante de hierro* recaen en las manos del poeta inglés Ted Hughes, cuya novela *The Iron Man* (1968) sirvió de base para que Bird y su coguionista Tim McCanlies trazaran la base argumental de la película. Pero antes del largometraje —y esto mola bastante— *El gigante de hierro* fue una ópera *rock*. Pete Townshend, mítico líder

de The Who, un apasionado del libro, publicó en 1989 un LP llamado *The Iron Man: The Musical by Pete Townshend*... del que Bird no quiso saber nada. El principal cambio argumental impuesto por el cineasta fue llevar la historia de la Inglaterra rural a la costa oeste norteamericana a mediados de los años cincuenta, localizando este relato con monstruo bondadoso en un epicentro temporal donde la psicosis nuclear y la amenaza soviética condicionaban notablemente el *american way of life* de la era Eisenhower.

La cinta narra la historia de un niño casi preadolescente, Hogarth Hughes (que suena como Howard Hughes), que en los bosques que rodean su pueblo natal se encuentra con un robot gigante venido del espacio, capaz de razonar y sentir emociones. Obviamente, la historia recuerda —y mucho— a la película masa madre del cine juvenil de los ochenta: *E.T., el extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg. Pero hay algo en esa dicotomía en la que se encuentra nuestro gigante, al mismo tiempo ser bondadoso y peligrosa arma mortífera, que también lo acerca a territorios más dramáticos, como en el caso del monstruo de Frankenstein o del hijo bastardo de este con Tim Burton, *Eduardo Manostijeras* (1990).

Llama mucho la atención de la película de Bird el cómo en plena época de la revolución del cine de animación realizado por ordenadores —*Toy Story* se estrenó cuatro años antes— *El gigante de hierro* posee un aspecto animado conscientemente anacrónico, tremendamente cercano a las películas de Disney de los años sesenta: *101 dálmatas* (1961), *El libro de la selva* (1967), etcétera. Bird demuestra unas dotes como narrador clásico realmente brillantes, sabiendo encadenar tanto la comedia con el suspense —el agente del gobierno investigando con descomposición intestinal— como la acción con el drama: cuando se descubre que el gigante es capaz de reaccionar a la amenaza convirtiéndose en un arma terrorífica. Y así va poco a poco hilando una historia de amistad más poderosa que la propia vida, no muy alejada de la *Pedro y el dragón Elliot* (1977), cuyo máximo pico de emoción —y aquí regreso a lo que decía al principio de hacer fácil lo difícil— es cuando Hogarth le explica al gigante qué es la muerte. He ahí un

diálogo tremendamente adulto en una película que está dedicada sobre todo a los niños, encadenado en tres preguntas dificilísimas: ¿qué es la muerte? ¿Te vas a morir tú? ¿Me voy a morir yo? Si realmente tienes ochenta y nueve años cuando leas esto, más que padre o madre ya estarás disfrutando de lo que significa ser abuelo o abuela. Pero seguro que recuerdas lo que supuso tener que explicarles a tus hijos qué es la muerte (qué es la vida) sin que, obviamente, tú tampoco tuvieras una respuesta creíble que ofrecerles. En nuestra existencia tratamos de proteger sea como sea a la gente que queremos, sin importar lo grande que sea nuestra inteligencia o nuestra ignorancia.

El gigante de hierro es así una película tremendamente antibelicista, antiarmas, antiestúpidos. Que es de Warner pero parece de Disney, que es moderna pero parece clásica y que debería haber tenido cuarenta secuelas y un *merchandising* escandaloso pero cuyo fracaso de público la condenó al corazón de los niños que empezaban a descubrir qué es eso del cine de culto. A Vin Diesel, que le pone la voz gutural al gigante, Disney le llamaría años después para que hiciera prácticamente lo mismo con el Groot de *Guardianes de la galaxia* (2014). Bird, por su parte, empezó a hacer películas de ficción real, tan cañeras como *Misión: Imposible - Protocolo fantasma* (2011) o *Tomorrowland: El mundo del mañana* (2015). Nosotros, por nuestra parte, cogemos aire y, pasando la página, nos adentramos en nuestra última década.

90 AÑOS

El terror de las chicas de Jerry Lewis (*The Ladies Man*, 1961)

Recta final, noventa años: guau. Ya vale de sufrir, de darle vueltas y vueltas a las cosas, de filosofar sobre el todo y la nada. De las comidas sin grasa, la cerveza sin alcohol, el café sin cafeína, el pan sin sal. Yo creo que nos hemos ganado el podernos reír de todo y de todos. Así que, a partir de ahora, hasta que nos despidamos más allá de las estrellas, van a ser todo comedias.

Para cuando Jerry Lewis dirigió, escribió —con colaboración, ojo, de Mel Brooks, el rey del cine de parodia: *El jovencito Frankenstein* (1974), *La loca historia de las galaxias* (1987)—, produjo e interpretó *El terror de las chicas*, su segundo largometraje como director, ya llevaba años siendo una superestrella de la comedia. Se había pegado la década de los cincuenta recorriendo los EE. UU. de teatro en teatro, de club en club, de Nashville a Las Vegas, con su dúo cómico con Dean Martin. El viejo tándem del payaso blanco (serio) y el payaso Augusto (tonto) seguía funcionando a la perfección: Martin, con su chaqué de galán clásico, cantando en italiano como nadie, seductor infalible de cualquier joven y madura que se le pasara por delante; Lewis, por el contrario, era el agente del caos, con su voz de pito, su disparada expresividad facial, sus pocas luces. El genio era Lewis, por supuesto, pero entonces nadie se dio cuenta. Ni siquiera en las muchísimas películas que llegaron a protagonizar juntos, algunas tan divertidas como *Locos del aire* (1952) de Norman Taurog o *Una herencia de miedo* (1953) de George Marshall. En la primera, Martin y Lewis —¿os acordáis de cómo se llamaba el batido de *Pulp Fiction*

(1994)?— se ponían en la piel de Stan Laurel y Oliver Hardy; en la segunda, calzaban el éxito de las comedias de terror de Abbott y Costello. Aunque la verdadera obra maestra del dúo, cómo no, la dirigió el gran Frank Tashlin: *Artistas y modelos* (1955).

Sea como fuere, al final sus películas entraron en bucle: hay un límite para todo, incluso para el toma y daca de galán y *clown* de Martin y Lewis. Cuando sus películas alcanzaron el ínfimo nivel cualitativo de las protagonizadas por Elvis Presley, se separaron (estuvieron más de veinte años sin hablarse). Lewis debutó como director con esa obra cumbre de la comedia llamada *El botones* (1960), que construyó como un seguido de *sketches* de carácter surrealista que cruzaba el *slapstick* de Charles Chaplin, la versatilidad cómica para dar respuestas locas de Harpo Marx y una capacidad innata para hacer de la mueca gag y *punchline* al mismo tiempo, llevando al extremo físico la distorsión facial realizada por el más chiflado de Los tres chiflados. Lewis como director asentó dos patrones básicos que explotaría en *El terror de las chicas* como máxima representación de su arte. Por un lado, introdujo un carácter brechtiano, metafílmico: aquí la cuarta pared se rompe literalmente, no existe, dejando en suspenso la credibilidad del relato y exigiendo un pacto con el espectador, sostenido firmemente gracias a la magia del cine (algo que ya había hecho Buster Keaton en su época). Por otro lado, hizo de su propio cuerpo la puesta en escena de la película. Veamos ambas pautas por separado.

En *El terror de las chicas* el protagonista es Herbert H. Heebert (Lewis), un nombre que le habría valido sin problemas a Groucho Marx y cuyo chiste intrínseco había sido legado de *Una herencia de miedo* (1953) y su Myron M. Mertz: «La H es también de Herbert, el nombre completo es Herbert Herbert Heebert, porque mi madre siempre me tenía que llamar dos veces para que subiera a casa». El bueno de Heebert sufre un terrible desengaño amoroso al arrancar la película y desde entonces les coge un pavor terrorífico a las chicas. Sin embargo, por cosas del azar, acaba trabajando como criado en una residencia exclusivamente femenina. El mecanismo brechtiano no puede ser más brillante y categórico: Lewis

construyó en un hangar de la Paramount un decorado a lo David W. Griffith en forma de casa de muñecas cortada por la mitad como con un cuchillo gigantesco, donde no existen ni paredes ni espejos, para así el cineasta poder realizar sinuosos *travellings* por todo el set. El primer despertar de la película, narrado como si se tratara del mejor musical del mundo, con las chicas protagonistas amaneciendo en esa falsa residencia, es uno de los grandes momentos de la historia del cine (sin dejar de ser estrictamente teatral por la vía de Bertolt Brecht).

Y respecto a la puesta en escena de sí mismo, ya hemos hablado por aquí de cómo Charles Chaplin sometía sus películas a su propia presencia en el plano. Jerry Lewis lleva esta idea hasta el infinito. Su gestualidad desmadrada, exageradísima, divertidísima, es la principal razón de ser del plano en sí en muchísimas ocasiones. Para tener una buena película de Jerry Lewis lo cierto es que solo nos hace falta Jerry Lewis. Su materialización cómica a través de su propio cuerpo, de su propia cara, de sus propios ojos, es una escuela de la comedia de la que han bebido todo tipo de cómicos maravillosos, como es el caso de Jim Carrey o de Robin Williams. En uno de los mejores momentos de *El terror de las chicas* —que, como *El botones*, funciona también por acumulación de gags — vemos a Heebert huir despavorido cuando descubre que ha ido a parar a un hogar donde solo habitan mujeres. Es un momento brillantísimo, donde la imagen real parece cobrar forma de película animada corta de Tex Avery, con el cuerpo de Heebert multiplicándose en el plano, rompiendo la plástica de lo real para adentrarse, de nuevo, en un surrealismo delicioso. La película tuvo un *remake* en el año 2000, protagonizado por Tim Meadows: no lo veáis.

91 AÑOS

El gran Lebowski de Joel Coen (*The Big Lebowski*, 1998)

Cuenta la leyenda que Howard Hawks, mientras preparaba el rodaje de *El sueño eterno* (1946), telefoneó al autor de la historia original, el padre de la novela negra norteamericana Raymond Chandler, para preguntarle quién, en el libro, había disparado en realidad al maldito chófer. A lo que Chandler respondió: «¿Por qué debería saberlo? ¡Imagíneselo!».

Nadie mejor que Chandler para explicar el mecanismo básico de la novela negra: el crimen a resolver es lo de menos. Lo sabía Hawks en los años cuarenta, lo deconstruyó Robert Altman en los setenta en la seminal *Un largo adiós* (1973), lo apuntalaron los Coen por la vía satírica marca de la casa en *El gran Lebowski* —no es casualidad que ambos títulos arranquen igual en su idioma original: *The Big Sleep / The Big Lebowski*— y lo ribeteó en los 2000 Paul Thomas Anderson de la mano de Thomas Pynchon en *Puro vicio* (2014). Jamás importa la llegada: aquí lo que cuenta es la carretera. Es ahí donde se tiene que ganar las castañas Philip Marlowe/Dude Lebowski: en el camino que recorre mientras investiga/hace otras cosas.

Y de recorrer caminos algo saben los hermanos Joel y Ethan Coen, al fin y al cabo, prácticamente buena parte de su filmografía se basa en reconstruir la *Odisea* de Homero, cambiando Ítaca por los EE. UU.; a cíclopes, sirenas y demás dioses griegos por todo tipo de personajes disfuncionales que habitan a lo largo y ancho de Norteamérica; y a Ulises por un tipo más bien idiota que no solo no tiene ni pizca de suerte, sino que además toma las peores decisiones posibles. Obviamente el Ulises de *Oh Brother!* (2000) sería le encarnación directa de cuyas variaciones surgirían, por

citar unas pocas, el cantante folk de *A propósito de Llewyn Davis* (2013), el profesor de física judío de *Un tipo serio* (2009) o el barbero inexpresivo y sin sistema nervioso de *El hombre que nunca estuvo allí* (2001). Todos ellos, como digo, unos imbéciles absolutos con la peor de las suertes posibles. O como le dicen al pobre Llewyn Davis: «Todo lo que tocas se convierte en mierda. Eres como el hermano idiota del rey Midas».

Dude Lebowski (histórico Jeff Bridges) tampoco es que sea muy listo y tampoco es que tenga muy buena suerte. Pero él enfoca la vida de otra manera (ahí se nota que es, junto con Marge en *Fargo* [1996], uno de los personajes favoritos de los Coen): es la última resistencia *hippy* en la California de los años noventa. Todo irá razonablemente bien mientras tenga sus porros, sus bolos, sus cintas de la Creedence. El mundo libre se está yendo a la mierda: guerra en el Golfo Pérsico, el cine porno ya no es lo mismo por culpa del video, unos nihilistas con muy mala leche parecen haber secuestrado a Bunny Lebowski (esposa del otro Lebowski, el cretino multimillonario) y su amigo Walter (igualmente histórico John Goodman) ha sacado una pistola en la bolera para amenazar a un pacifista. «*Doo, doo, doo, lookin' out my back door*.» Y encima van unos asnos y se mean en su alfombra.

Road movie en círculos concéntricos que no acaban por conectar nunca, *El gran Lebowski* resulta magistral tanto en sus hilarantes gags —la entrega del rescate con Walter cambiando el dinero por sus calzoncillos sucios; el interrogatorio al chaval imperturbable que parece haberles robado el coche— como en su tremenda definición de personajes, ya sean principales o circunstanciales. Ataviados como superhéroes —todos poseen una indumentaria fija y reconocible—, es alucinante cómo cada uno de ellos parece venir de otra película a visitar al gran Lebowski, para luego marcharse, dejando su historia sin terminar (de nuevo: lo importante no es la llegada, sino el blablablá). El caso más espectacular es el de Jesús (rematadamente histórico John Turturro), que posee hasta una presentación propia a cámara lenta y con banda sonora de los Gipsy Kings, un mínimo contexto biográfico —tuvo que presentarse como pederasta casa por casa

cuando se mudó a Hollywood— y, de nuevo, su propio traje inconfundible. ¡Y solo aparece cinco minutos en toda la película! Y es que los personajes de la película de los Coen son como las pistas que sigue la investigación de El Nota —argh, me había resistido a llamarlo así, leches—: no sirven para nada en el cómputo global del relato y son maravillosamente increíbles en su minuto de oro dentro de la película. Otro ejemplo claro: el productor de cine X Jackie Treehorn (leyenda Ben Gazzara), también con arranque de secuencia a cámara lenta —una joven siendo lanzada por los aires en una fiesta—, con su tronchante gag cómico —las notas que toma al teléfono resultan ser un tipo con el pito empalmado— y su magnífico traje blanco, que parece sacado del armario de Hugh Hefner. Cuando salga del cuadro ya no volveremos a saber nada de él.

Pero por más que le vengan mal dadas, el Dude no cambia su compostura. Que le meten la cabeza en el váter: él insistirá en que continúen con la faena. Que la hija del Lebowski malo quiere utilizarlo como donante de esperma: ¡nada que objetar! Que le roban y le destrozan el coche: bueno, al menos no se han llevado las cintas de los Creedence. Dude Lebowski siempre tiene a mano una chusta de hachís y un ruso blanco, porque él es más de surfear los problemas que de tratar de arreglarlos. La vida te da sorpresas... y tú qué vas a hacerle si hasta tu narrador *cowboy* (con la voz cavernosa de Sam Elliott) pierde el hilo del relato cada dos por tres —son, pienso, uhm, seis.

En su día, a Lebowski no le entendió casi nadie: ni crítica ni público. Hoy en día pocos tendrían el valor de discutirle su podio en lo más alto de la historia de la comedia cinematográfica. Su (merecido) culto ha alcanzado tal nivel de pasión que desde 2002 cada año se viene celebrando en Kentucky el «Lebowski Fest», donde cientos de fans ataviados como el Dude comparten su amor por la película.

92 AÑOS

Sopa de ganso de Leo McCarey (*Duck Soup*, 1933)

Los hermanos Marx eran Chico (Leonard Marx, 1887-1961), Harpo (Adolph Arthur Marx, 1888-1964) y Groucho (Julius Henry Marx, 1890-1977). Había dos más, los extremadamente sosos Zeppo y Gummo, pero ambos acabarían por retirarse de la vida artística, llevando tanto la representación como la contabilidad de los hermanos que sí facturaban. Tras una larga experiencia en el mundo teatral y del vodevil, los Marx saltaron al cine adaptando, precisamente, una de sus obras más conocidas: *Los cuatro cocos* (1929). Ya en su primer rodaje la anarquía reinaba por doquier, con todos los hermanos enloqueciendo por momentos a todo el personal —artístico y técnico— de la película. En un patrón que se repetiría a lo largo de toda su carrera cinematográfica, los Marx hicieron del caos tronchante su máxima regla laboral: no llegaban nunca puntuales a los rodajes, era extrañísimo que coincidieran todos en el set a la vez —de ahí que las películas se estructuraran generalmente con Groucho por un lado y Chico y Harpo por otro— y se pasaban más tiempo gastando todo tipo de bromas a los miembros del rodaje que rodando como tal —a Irving G. Thalberg, jefe de producción de la Metro Goldwyn Mayer (MGM), le asaltaron el despacho y se asaron unos chuletones en su chimenea —, así como, bueno, persiguiendo por doquier a cualquier chica que osara pasearse por el plató. Norman Z. McLeod, que los dirigió tanto en *Pistoleros de agua dulce* (1931) como en *Plumas de caballo* (1932), dijo: «Hacer comedias es siempre difícil. Sin embargo, cuando los hermanos Marx están en la película, es un crimen». Aseguró que el único día que se presentaron todos puntuales en el plató... cada uno llevaba el maquillaje del otro: Harpo con el

bigote de Groucho, Chico con la peluca de Harpo, etcétera. Y cuando sí estaban trabajando, ¡tampoco es que se lo pusieran fácil a nadie! McLeod enloquecía pintando cruces en el suelo para que Groucho supiera dónde ponerse y este, en su lugar, iba dando vueltas por donde le daba la gana, esquivando con gran cintura todos los micros del set, con lo que el audio registrado era siempre o muy fuerte o muy débil. Ah, los hermanos Marx: sin ellos el cine habría sido tan aburrido...

Daba igual quién escribiera y dirigiera las películas de los hermanos Marx porque las películas de los hermanos Marx eran películas exclusivamente de los hermanos Marx. Groucho (apodo surgido de *to grouch*, «refunfuñar»), Chico (por *chick*, argot para denominar a las chicas, de lo mucho que las perseguía) y Harpo (por el arpa, claro) siempre hacían de Groucho, Chico y Harpo en todas sus películas, por más que Groucho tuviera nombres distintos en ellas de tanta sonoridad como Profesor Quincy Adams Wagstaff, Capitán Geoffrey T. Spaulding o el honorable Rufus T. Firefly de *Sopa de ganso*. Groucho siempre era un pícaro extremadamente locuaz, rapidísimo en las contrarréplicas; Chico, un truhan muerto de hambre que adoptaba un loquísimo acento italiano pródigo en liarse con las palabras (algo que se perdía muchísimo en el doblaje); y Harpo, el cómico surgido de la etapa muda que hacía del surrealismo un arte más categórico que el de Buñuel. Tenían decenas de guionistas y escribanos del gag que no paraban de escribirles nuevos chistes, pero, aun así, lo que más les gustaba a los Marx era improvisar sobre la marcha, a veces recuperando líneas de sus obras teatrales, a veces inventándoselas libremente para desesperación del resto de los actores.

Leo McCarey, ejemplo maravilloso de cineasta clásico amante de la puesta en escena invisible y de la extrema fluidez narrativa, fue elegido como director de la película, muy a su pesar tras la renuncia del director original, Ernst Lubitsch. «La cosa más sorprendente de este film fue que no terminara por volverme loco», le contó el director a Serge Daney y Jean-Louis Noames cuando lo entrevistaron para *Cahiers du cinéma*. Pero McCarey era un hombre tremendamente modesto, además de sobradamente inteligente.

Digo esto porque, si bien ningún director pudo domar en ningún caso la chifladura de los Marx —Sam Wood, director de *Una noche en la ópera* (1935), acabó el rodaje con una crisis nerviosa y odiándolos a muerte—, McCarey sí fue capaz de entenderse con ellos. A nadie le debería extrañar que un cineasta como él, que había crecido en la comedia muda, se entendiera a la perfección con el «mudo» de los hermanos Marx, y que ahí cristalizaran grandes gags de comedia-no-hablada, como el celebérrimo juego con el espejo roto y los dos falsos Groucho, que son parte básica de lo mejor de la historia de la comedia en el cine. Igualmente, a McCarey hay que agradecerle que esta sea la única película de los Marx en la que no hay su habitual (y, según cuando, bastante peñazo) interludio musical con Chico al piano y Harpo al arpa. Todo en aras de darle un mínimo de coherencia interna a lo que en realidad son una serie de gags aislados con tanta lógica narrativa como un viaje de LSD. Ahora, qué gags. Los más brutales de la historia del cine: la aparición de Chico y Harpo como espías, cortando puros y faldones; el número musical, jugando con los cascos de los soldados (correspondientemente homenajeado por Woody Allen en *Hannah y sus hermanas* [1986]); el ya citado del cristal roto y el juego de los dobles; Harpo haciéndole la vida imposible a un vendedor de limonada...

93 AÑOS

Zombies Party (Una noche... de muerte) de Edgard Wright (*Shaun of the Dead*, 2004)

La Gran Bretaña de Margaret Thatcher fue pródiga en películas de corte dramático-político, pero también dejó tras de sí un puñado de comedias *indies* que tiraban del realismo social para adentrarse en la sátira de un mundo feo y absurdo donde la única vía existencial posible era la huida hacia adelante: *Withnail y yo* (1987) de Bruce Robinson, *Rita, Sue y también Bob* (1987) de Alan Clarke, *Un tipo genial* (1983) de Bill Forsyth. En los noventa, tras la caída de Thatcher, parecía que todo iba a ir mejor (o que al menos iba a dar para unas risas), pero el erial que dejó tras de sí la arpía de hierro hizo que la comedia británica se volviera aún más desesperada: los yonquis de *Trainspotting* (1996), los *strippers* parados de *The Full Monty* (1997), los hipócritas burgueses de *Los amigos de Peter* (1992). Y aquí no vale mentar al director y guionista Richard Curtis (*Love Actually*, 2003), porque su Inglaterra (*Cuatro bodas y un funeral*, 1994) solo existe en su propia cabeza (*Notting Hill*, 1999).

Así que para el nuevo milenio la comedia británica necesitaba un revulsivo, una remezcla, un *bomboclap*, una nueva pócima como las que se cascaban en *24 Hour Party People* (2002): vaya, una matanza en toda regla, para poder sentarse luego a disfrutar de la sangre salpicada en las paredes a lo Jackson Pollock, «*never mind the bollocks*». La respuesta vino dada rápida con dos fans a ultranza del cine de género norteamericano: Guy Ritchie y su reformulación del cine negro contemporáneo en *Lock & Stock* (1998) y Edgar Wright haciendo del cine fantástico y de terror su *rave* particular

en la ya icónica Trilogía del Cornetto: *Zombies party (Una noche... de muerte),* zombis; *Arma fatal* (2007), sectas; y *Bienvenidos al fin del mundo* (2013), extraterrestres/ladrones de cuerpos. Wright dirigía y coescribía los guiones con Simon Pegg, quien a su vez protagonizaba las películas junto a su colega Nick Frost.

La idea de base de la trilogía es que nunca hubo una idea como tal de la propia trilogía. Wright y Pegg se habían conocido en el programa de TV *Asylum* (1996) y enseguida conectaron: ambos eran cinéfilos y ambos eran unos cachondos. Ambos se plantearon *Shaun of the Dead* (me niego a seguir llamándola por el horrible título que le impuso Universal en España) como un homenaje a George A. Romero y su magistral *Zombi* (1978) —*Dawn of the Dead* en su versión original—, aunque los zombis en la película tengan poco que aportar a la trama en sí. Me explico: el noventa y nueve por ciento de las películas de zombis van de matar zombis y ser matados por zombis, aunque luego le podamos sacar todo tipo de lecturas sociopolíticas al relato. En la película de Wright, los zombis básicamente son un estorbo con el que lidiar a la hora de ir a echarse tranquilamente unas pintas al *pub* o ir a comer con tu madre y su nuevo marido. A su peculiar y divertidísima manera, *Shaun of the Dead* traslada el centro dramático del subgénero zombi a uno mucho más aterrador: el de los treintañeros que se niegan a dejar de ser jóvenes.

Así, Shaun (Pegg) y Ed (Frost) deben lidiar al mismo tiempo con su inmadurez XXL y con un apocalipsis zombi, pero lo que realmente les da quebraderos de cabeza es el primer problema. Porque Shaun y Ed son niños grandes que quieren seguir jugando a videojuegos, fumar marihuana e ir a su *pub* favorito (el Winchester) a echarse unas birras... ¡Y quién no lo querría! ¡Envejecer es un coñazo! Pero no parece que ni sus padres ni su novia ni sus amigos ni su compañero de piso ni todos esos muertos vivientes que deambulan pegando mordiscos por Londres vayan a dejarles.

La comedia, por si no ha quedado claro, es de altura. Da igual si el chiste viene de lanzarles vinilos de edición limitada a los zombis —¡el maxi «Blue Monday» de New Order!— o de imitar el

andar zombi para no ser devorados por los mismos. Te ríes hasta que te caes del sofá. Pero es que, además, *Shaun of the Dead* es rabiosamente inteligente en su construcción narrativa y posee velocidad terminal en sus curvas más difíciles, dado que Wright impone un ritmo de imágenes que hace que la película jamás desfallezca (lo de evitar todo tipo de clichés ya estaba en su tronchante guion). Y es que Edgar Wright, en el fondo, es más un director de musicales que de comedia. Recordad si no cómo se mueve la cámara, siguiendo por la calle al protagonista de *Baby Driver* (2017), o cualquiera de los momentos de música y baile de ese *neogiallo* que es *Última noche en el Soho* (2021).

En *Shaun of the Dead* hay dos momentos tremebundos al respecto. El doble viaje de Shaun en plano secuencia al badulaque a por un Cornetto (el primero preapocalipsis, el segundo ya metido en mandanga). Y el momento en el *pub*, cuando suena en la *jukebox* «Don't Stop Me Now» y todo el montaje de imágenes de la pelea con los zombis viene marcada por el pum-pum-pum-pum del tema de Queen. A George A. Romero le gustó tanto la película que les pidió a Wright y a Pegg que hicieran un cameo como zombis en *La tierra de los muertos vivientes* (2005). Logro vital desbloqueado.

94 AÑOS

Luna nueva de Howard Hawks (*His Girl Friday*, 1940)

Esto se ha dicho infinidad de veces, pero, al menos yo, nunca lo había dejado por escrito en un libro antes, así que ahí va: Howard Hawks puede ser el único director de la historia del cine que ha tocado (casi) todos los géneros y en todos ellos ha conseguido sacar una o dos obras maestras. No me hacen falta certezas, que estoy sobrado de películas. Wésterns: *Río Rojo* (1948) y *Río Bravo* (1959); cine negro: *Scarface, el terror del hampa* (1932) y *El sueño eterno* (1946); aventuras: *Solo los ángeles tienen alas* (1939) y *Hatari!* (1962); musical: *Los caballeros las prefieren rubias* (1953); bélico: *El sargento York* (1941); y, claro, comedias: *La fiera de mi niña* (1938) y *Luna nueva* (1940).

En los años treinta, es decir, en el cine que se desarrolló necesariamente tras la implantación del sonido en el mismo, los diálogos empezaron a dispararse con una velocidad tremenda. Preston Sturges, Frank Capra, Mitchell Leisen, Howard Hawks, incluso un caballero del refinamiento de Ernst Lubitsch en *Ninotchka* (1939), cimentaron lo que se dio a conocer como *screwball comedy*. Este modelo de comedia cinematográfica se caracterizaba por personajes femeninos fuertes, diálogos rapidísimos y acciones, por lo general, tirando a deliciosamente absurdas, en donde el romance se trabajaba desde la más feroz lucha de sexos (el crítico Andrew Sarris definiría las *screwball comedy* como «comedias sexuales sin sexo»). Y es en ese divertidísimo campo de batalla, en el que la hostilidad sexual se confunde con los idilios emocionales, donde Hawks —el Balzac del lenguaje cinematográfico— ya no solo realizaría sus mejores comedias, sino que también daría oxígeno a sus películas de otros

géneros. Por eso su cine siempre está poblado de mujeres poderosas, inteligentes, divertidas y tremendamente femeninas —de Katharine Hepburn a Lauren Bacall, de Angie Dickinson a Jean Arthur—, que suelen andar siempre en guerra con sus agobiadas y superadas parejas masculinas.

La obra de teatro *The Front Page*, escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur, ya había sido llevada al cine de la mano del oficioso Lewis Milestone en *Un gran reportaje* (1931) y, después de la película de Hawks, aún habría más adaptaciones: *Primera plana* (1974) de Billy Wilder (buenísima) e *Interferencias* (1988) de Ted Kotcheff (regularísima). Pero la de Hawks, titulada en su versión original *His Girl Friday —girl friday* («chica viernes») era un término coloquial usado para referirse a mujeres que hacían más de un trabajo en la oficina—, siempre estará por encima de todas por dos razones absolutamente indiscutibles. La primera es la idea de genio absoluto que tuvo al cambiarle el sexo al personaje de Hildy: un hombre en la obra de teatro, una mujer en *Luna nueva*. Al fin y al cabo, como Hawks decía, la obra va de dos hombres que se quieren. La segunda es que todas las adaptaciones tratan, no sin problemas, de equilibrar los dos vectores dramáticos de la historia: la lucha de Walter Burns (Cary Grant) por evitar que Hildy Johnson (Rosalind Russell) le abandone; y la lucha del periódico, *The Morning Post*, por evitar que un hombre inocente acabe colgado en la horca. A Hawks le da igual ese desequilibrio: jamás duda de que lo realmente importante aquí es que hay que salvar sea como sea la relación entre Walter y Hildy, por lo que el ahorcamiento de un hombre solo es un tronco más con el que alimentar la hoguera de la *screwball comedy*.

Poquísimas películas hay en la historia del cine en las que se hable tanto y tan rápido y por tantos personajes a la vez como en *Luna nueva*. Para ello, Hawks —que siempre metía mano en los guiones, aunque nunca se acreditara por ello— llamó al propio Ben Hecht para que le ayudara en la tarea. El resultado es de los que te vuelan la cabeza: planos con dos o tres personajes en los que todos los diálogos se superponen, donde cada frase es un *one-line joke* de mondarse y que, pese al cacao cacofónico, no hay oración que no

quede nítidamente dicha para que el espectador la capte sin ningún problema. Hawks decía que el truco era meter relleno antes y después del concepto clave de la frase. Yo aún me llevo las manos a la cabeza cuando veo esta película. Cary Grant y Rosalind Russell, cada uno a su teléfono, tienen conversaciones loquísimas y estresadísimas y, al mismo tiempo, parece que estén hablando entre ellos. Es algo increíble. Cuando el crítico Joseph McBride le preguntó cómo hacía para que los actores resultaran tan brillantes y exactos, Hawks contestó: «Cuando un actor hace una escena, le digo: "Hazla en veinte segundos menos" o "Si no le pisas la frase, te echo de aquí". Y si el ingeniero de sonido me dice que se entiende, entonces la secuencia vale». Es tal la exactitud de metrónomo de diálogos y acciones en la película que el historiador Noël Simsolo llegó a asegurar que «Hawks ya no se limita a filmar a gente que habla; filma directamente la palabra».

Así, *Luna nueva* es una película capaz de concentrar múltiples acciones, divertidas y no tan divertidas (recordemos que la vida de un hombre está en juego), en un mismo plano, mientras Grant y Russell ofrecen un recital interpretativo (generalmente al teléfono: el elemento más importante de toda la película) cuya iconicidad se renueva cada año en las escuelas de interpretación de medio mundo. De ahí que el público de distintas generaciones se haya tronchado con la humillación continua que el personaje de Grant le dedica al prometido de Hildy, al que da vida un Ralph Bellamy en modo *sparring*. Tanto da que estemos tronchándonos con un sádico mentiroso que no duda en usar a ladrones y prostitutas para sacar adelante sus planes: interpretación, guion y dirección nos empujan a que estemos en el lado de los amantes profesionales. Que también *Luna nueva*, como casi todos los films de Hawks, habla de eso: de ser un profesional en lo tuyo hasta que la muerte te separe de ello.

95 AÑOS

Rufufú de Mario Monicelli (*I soliti ignoti*, 1958)

Como ya vimos a los sesenta y siete años con *Círculo rojo* (1970), los mejores atracos cinematográficos son aquellos que acaban ejecutándose realmente bien pero que a la postre acaban saliendo rematadamente mal. Entre los ejemplos citados había una de esas películas en las que hay que vestirse de etiqueta para verlas (la ocasión lo merece): *Rififí* (1955) de Jules Dassin, magnífico atraco perfecto que sin embargo finaliza como el rosario de la aurora (la aurora no es una señora, se refiere al momento antes de amanecer, pero esa etimología mejor os la explico en persona). Pues bien, no tengo ni la más remota idea de quién fue la brillante idea, pero en su estreno en España de esta obra maestra impepinable de Mario Monicelli llamada en su título original *I soliti ignoti* (en castellano, «Los desconocidos habituales»; ahora ya sabéis de dónde sacó el título Bryan Singer para sus *Sospechosos habituales* [1995]), el traductor de turno de la distribuidora decidió aprovechar el éxito de *Rififí* para ponerle a la película *Rufufú*. Así, se expresa ya desde el propio título el carácter bufonesco e hilarante de esta maravillosa película con robo desastroso en su interior.

Rufufú es uno de los mejores ejemplos de lo que vino a llamarse *commedia all'italiana*, un movimiento cinematográfico de pleno derecho que recuperaba personajes y entornos del neorrealismo italiano de los años cuarenta y cincuenta, cambiando los contextos dramáticos de la posguerra por la picaresca del aperturismo social y económico de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Mario Monicelli, maestro absoluto del movimiento, siempre dijo que la *commedia all'italiana* podía tratar los mismos temas que el neorrealismo, pero que su aproximación,

al ser siempre divertida o tragicómica, expresaba una forma bastante más compleja del arte cinematográfico. Es decir, que un movimiento no se opone al otro, sino que se complementan, siendo la comedia la natural evolución de la tragedia y demostrando cinematográficamente que las heridas, por fin, se estaban cerrando. Baste verse en una sesión doble dos obras maestras del calado de *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini y *La gran guerra* (1959) de Monicelli para comprobar desde las formas más excelsas del arte cinematográfico cómo un mismo conflicto se puede abordar de dos maneras completamente distintas —drama en Rossellini, comedia en Monicelli—, sin dejar por ello de mostrar un respeto absoluto por el tema retratado. Con todo, los neorrealistas se burlaban de Monicelli, Steno, Germi, Risi y compañía llamando a la *commedia all'italiana* «neorrealismo rosa» (como si su cine fuera un neorrealismo cursi, blandito).

Rufufú es una de las grandes películas de la historia del cine, tanto en su vertiente de película cómica como por el lado del cine de atracos. Monicelli coge a un puñado de desesperados vitales que, sin embargo, se manejan por la vida con la picaresca y la chulería de quien presume de su pobreza como si fuera simplemente un estado intermedio por el que se ha de pasar para llegar a la riqueza. Todo en la película les sale o mal o fatal a este *wild bunch* de perdedores natos: Peppe (Vittorio Gassman), Tiberio (Marcello Mastroianni), Mario (Renato Salvatori), Cosimo (Memmo Carotenuto), Capannelle (Carlo Pisacane), Ferribotte (Tiberio Murgia) y el experto en cajas fuertes Dante Cruciani, al que da vida el actor cómico más importante de toda Italia, el gigante Totò. Un variopinto grupo de hombres —la *commedia all'italiana* era tremendamente masculina, aunque aquí aparezca Claudia Cardinale en un pequeño papel— al que la película nos presentará en sus cinco primeros minutos con una inteligencia descriptiva y una economía narrativa modélica. Que todo va a salir mal lo entenderemos también rápidamente y por la vía metonímica a través del desastroso personaje del gánster Cosimo: no solo le detienen en la primera secuencia de la película tras ser incapaz de arrancar un coche robado, sino que le robarán la idea del robo

(valga la redundancia); intentará atracar una tienda de tasación, el empleado le cogerá la pistola y le dará mil liras por ella; y, finalmente, y en el colmo del absurdo, será incapaz de robarle el bolso a una señora y acabará siendo atropellado por un tranvía. Ciao, Cosimo!

Al margen de lo divertidísima que es *Rufufú*, del síndrome de Stendhal que produce ver a tanto gran actor junto, de cómo es capaz de jugar con el suspense y la tensión dentro del descacharre humorístico más absoluto (la larga secuencia del atraco donde todo lo que puede salir mal, sale peor), hay que añadirle la clarividente puesta en escena que impone Monicelli, trabajando extensamente escenarios naturales retratados a la perfección con una profundidad de campo inmensa, en enfoque total. Vaya, mucha palabrería técnica he usado para decir algo sencillo: en *Rufufú* nos empapamos del contexto en el que viven y se mueven los protagonistas. La cinta crea, así, un retrato histórico y antropológico de seres y lugares de la Italia de los cincuenta, donde la vida moderna iba por fin a sustituir las miserias de la posguerra. En ese lapso, nuestros desclasados protagonistas terminarían quedándose en zona de nadie.

Mario Monicelli se suicidó a los noventa y cinco años lanzándose desde la ventana del quinto piso del hospital donde se estaba tratando de un cáncer de próstata. El cineasta, que acababa de ser homenajeado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, debería figurar siempre en lo más alto de las listas de lo mejor del cine italiano junto a Fellini, Pasolini, Rossellini, etcétera. Si os acercáis a *Rufufú,* me entenderéis a la perfección. Y si os apetece seguir, dadle caña a *Guardias y ladrones* (1951), *Padres e hijos* (1957), *La gran guerra* (1959), *Llegan los bribones* (1960), su magnífico episodio de *Boccacio'70* (1962), *La armada Brancaleone* (1966) —que a mí me gusta más que *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (2001)—, *La ragazza con la pistola* (1968), etcétera, etcétera, etcétera.

96 AÑOS

Algo pasa con Mary de Bobby y Peter Farrelly (*There's Something About Mary*, 1998)

Unos maravillosos títulos de crédito en *stop-motion* acompañados por la música de Jonathan Richman, que ejercerá el resto de la película de voluntarioso narrador/trovador, dan inicio a una de las cintas clave de lo que vino a llamarse «nueva comedia americana» (NCA, a partir de ahora) a finales de los años noventa y principios de los 2000. Por hacer un dibujo rápido y sencillo, que los años se nos comen ya, podríamos enumerar los rasgos de la NCA de la manera siguiente:

(1) Es la comedia que surge de la cópula entre el «humor animal» que practicaba John Belushi en los setenta —*Desmadre a la americana* (1978)— con los retratos generacionales tragicómicos de John Hughes en los ochenta —*La chica de rosa* (1986)—, a la que deberíamos sumar las corrientes de humor provenientes de la televisión: los *sketches* de Saturday Night Live, los chistes cotidianos (únicos en su estilo) de *Seinfeld* (1989) y el gag retroalimentado (que da igual cuántas veces veas) de *Los Simpson* (1989).

(2) La estupidez humana siempre ha servido para que los espectadores nos echemos cálidamente unas buenas risas, pero no creo que nunca en la historia de las películas divertidas haya habido tantos idiotas como en el NCA: actores como Will Ferrell o Steve Carell han hecho de la estupidez la más fina de las artes.

(3) Si en el *slapstick* la torta gansa era el principal eje sobre el que se fabricaban las carcajadas, en la NCA la violencia se recrudece; solo que en el nuevo siglo son los protagonistas los que

se cabrean y golpean, como el Adam Sandler de *El aguador* (1998) o *Punch-Drunk Love* (2002).

(4) Por fin las mujeres son protagonistas disparatadas de la acción y ya ni siquiera necesitan a un Clark Gable o a un Cary Grant con el que compartir diálogos punzantes: ellas mismas se defienden por sí solas, como bien demuestra esa joya que es *La boda de mi mejor amiga* (2011).

(5) La escatología estará presente dirija quien dirija, pero si dirigen los hermanos Farrelly aún habrá más.

(6) Los retratos generacionales ya no estarán protagonizados por adolescentes en el punto de cambio: ahora lo que nos encontramos son cuarentones que se niegan a envejecer, como es el caso de *Aquellas juergas universitarias* (2003) o *Te quiero, tío* (2009).

(7) Punto aparte tanto para la animación *punk* —*La fiesta de las salchichas* (2016), *Team America: World Police* (2004)— como para la edad de oro de los falsos documentales —*Very Important Perros* (2000), *Borat* (2006).

Vamos ya con Mary (Cameron Diaz), una chica con dos características básicas: su indudable atractivo —no solo es divertida y cariñosa, sino también guapísima— y su increíble capacidad para atraer a psicópatas. De todos los que la acosan hay uno que es un poco menos pervertido que los demás (solo un poco): Ted (Ben Stiller), su novio del instituto, que tuvo la mala suerte de pillarse la picha con la cremallera el día del baile de graduación —en uno de los gags más celebrados del NCA (y que, al parecer, está basado en unos terroríficos hechos reales)— y que perdió así el contacto con Mary. Los hermanos Farrelly ya habían demostrado una capacidad superlativa para congeniar estupidez y violencia contra uno mismo en gags alargadísimos, siendo capaces de aguantar el dislate en secuencias completas impagables como las que trufan tanto *Dos tontos muy tontos* (1994) como *Vaya par de idiotas* (1996). El secreto de su poción mágica para dar rienda suelta a la risa radica en tener grandes personajes protagonistas sometidos a situaciones patéticas, incluso abiertamente grotescas: aquí el mejor de la función es el Pat Healy al que da vida un Matt Dillon hiperbólico, capaz de hacer de su desfachatez e ineptitud su

principal atractivo. Puede ser desde un gag de un solo gesto, como el esperma que le cuelga a Ben Stiller de la oreja, hasta uno que complete una secuencia demencial, como las dos protagonizadas por Puffy, el perro de la compañera de piso de Mary, que recibe, por un lado, una descarga eléctrica a cargo de Matt Dillon y que, por otro, le muerde las pelotas a Ben Stiller (qué decir al respecto: los Farrelly tienen devoción por atacar la entrepierna masculina).

En su necesaria versión extendida, *Algo pasa con Mary* supera las dos horas de duración. Resulta extraño para ser una comedia que, sin embargo, cobra pleno significado cuando el espectador entiende las ambiciones de los Farrelly para con su película. Ellos venían de un fracaso comercial absoluto con (la genial) *Vaya par de idiotas* y aquí decidieron jugarse el todo por el todo clavando chistes ultraviolentos —como ver a Ted con un anzuelo de pesca en la boca—, personajes sumamente desagradables —ese Chris Elliott aquejado de urticaria— y escatología sexual variada y derivada de su abierta gerontofobia. Me gustaría decir que *Algo pasa con Mary* es una película sobre no dejar escapar los sueños y tratar de ser honesto tanto con uno mismo como con los demás. Pero lo cierto es que no creo que esa fuera la idea principal de los Farrelly. Lo que ellos querían dejar claro es que los hombres harían cualquier estupidez, no importa lo inmoral que sea, con tal de poder encamarse con la mujer que les gusta. Porque todos en la película —desde Ted hasta Tucker (Lee Evans), quien se hace pasar por un arquitecto minusválido cuando realmente es un *rider* de treinta años que vive con sus padres— dicen que están enamorados de Mary. Pero, aquí, amor, lo que se dice amor, más bien poco o nada. Lo que hay es una obsesión demencial de un puñado de tarados por poder tener en sus brazos a una mujer con el físico de Cameron Diaz. Incluido (lo he dicho desde el principio) el personaje de Ben Stiller. Así que, en realidad, no pasa nada de nada con Mary. Ella no necesita a nadie, y mucho menos a un hombre. Lo dice bien claro en la película: ya tiene un vibrador. Ella solo quiere que la dejen en paz.

97 AÑOS

Mi tío de Jacques Tati (*Mon oncle*, 1958)

Jacques Tati nació Jacques Tatischeff porque era de buena familia, aunque al final de sus días estaba completamente arruinado tras apostar todo su capital a una sola carta: su película *Playtime* (1967). Un rotundo fracaso de taquilla para un título que aparece siempre entre los más importantes de la historia del cine. Dentro del ejercicio cómico, la larga secuencia en el restaurante de *Playtime* no tiene nada que envidiar a la fiesta de Blake Edwards y Peter Sellers en *El guateque* (estrenada un año después), porque en términos de duración, abstracción y rotundidad estaría al mismo nivel que el baile final de *Un americano en París* (1951) o que el arranque de *Salvar al soldado Ryan* (1998). Porque *Playtime* será comedia, pero también tiene algo de musical en lo armonizado de sus formas y de bélico en su violenta aprehensión del gag cómico.

Ambientada en un futuro donde la modernidad había devorado al ser humano como tal, aislándolo en una sociedad de plexiglás y eliminando cualquier contacto social, la desventura distópica *Playtime* fue la máxima depuración del arte cinematográfico de Jacques Tati. Sin embargo, la aventura había empezado años antes, en la primera de las cuatro películas que el director construyó para su sosia cinematográfico, el señor Hulot, en esa otra obra cumbre de la comedia llamada *Las vacaciones del señor Hulot* (1953). Las otras películas escritas por el director francés y protagonizadas por este personaje —siempre representado por el propio Tati— serían (en orden cronológico): *Mi tío*, la mencionada *Playtime* y la última, *Tráfico* (1971).

Hulot era un personaje que, obviamente inspirado tanto en Max Linder como en Charles Chaplin, parecía surgido del cine

mudo para colarse en un mundo tan colorido como el que ofrecía el Eastmancolor de *Mi tío*. Tati había sido mimo de joven, así que su Hulot sería un personaje que se iba a expresar mejor física que oralmente. De hecho, hablar, habla poquísimo o, al menos, tan poco como podría hablar el vagabundo de Chaplin o el Mr. Bean de Rowan Atkinson (también muy influenciado por Hulot). Como la primera vez que le conocimos estaba de vacaciones, el señor Hulot para nosotros era un solipsista agente del caos, todo ángulos asimétricos, más una silueta que una persona. Por eso siempre le solemos ver de espaldas y en plano general, y prácticamente nunca en un primer plano digno de una estrella del cinematógrafo. Hulot no es muy distinto al Wally que se escondía en multitud de libros: una sombra entre la multitud, tratando de no perder el paso frente al cada vez más mecanizado movimiento del hombre/automóvil moderno. Y, como todos los superhéroes, Hulot también tenía su propio uniforme de combate: gabardina, sombrero, paraguas, pipa. En la playa de Saint-Marc-sur-Mer donde transcurre *Las vacaciones del señor Hulot* le acabaron erigiendo una estatua a la que siempre le están robando la pipa. El vandalismo de la cinefilia, siempre tan pijo.

En *Mi tío*, Hulot llega al moderno y aséptico barrio donde la familia Arpel vive sumida en una monótona rutina. Su presencia —soñadora y llena de ilusión— alterará el excesivo orden que impregna ese mundo y, sobre todo, el aburrido día a día de Gérard, su sobrino. En esta cinta, la película de Tati donde mejor se armoniza estilo (cine) y crítica (pensamiento), la arquitectura se convierte en antropología: de esta forma, cada edificio, urbanización, barrio... define a sus personajes. Gracias a este estudio del hombre de a pie, *Mi tío* congenia de maravilla con los niños cabrones del Yasujiro Ozu de *He nacido pero...* (1932), aunque también con los burgueses con ínfulas siempre ridiculizados por Frank Tashlin o Luis Buñuel. El futuro ya estaba ahí, hace más de sesenta años, con sus casas futurísticas, blancas, rectas y asépticas como la consulta de un dentista (hasta la madre de Gérard va vestida como si fuera una médica). La verticalidad da tanto vértigo que Tati tiene que poner la cámara a varios metros

del foco, convirtiendo a sus protagonistas en minúsculos juguetes que se mueven en un espacio tremendamente frío e impersonal. Nada que ver con la algarabía del barrio donde vive el señor Hulot. Con sus barrenderos que no barren, su mercado de verduras rodante plagado de timadores, sus pájaros que trinan y sus niños que hacen la puñeta a cualquiera que se cruce en su camino. Hay muchísima más vida en los cascotes de la civilización que en el moderno PVC laminado de quien tiene casa con piscina (fuente ridícula incluida). En el plano fijo digno de ser recordado de *Mi tío,* seguimos a Hulot a través de las ventanas y escaleras de su edificio mientras sube a su buhardilla. Decenas de cineastas han rendido homenaje a ese plano-total; el último, Wes Anderson en *La crónica francesa* (2020).

La casa de los cuñados de Hulot, los señores Arpel, sería la perfecta sinécdoque de ese mundo moderno estéril y robotizado en el que cada elemento vale lo que su valor ornamental retrofuturista: sillas incómodas, estatuas ridículas, plantas simétricas que se rompen a la primera de cambio. Y la gente que lo habita es aún más esperpéntica: nuevos ricos que, puestos a presumir, presumen de lo ignorantes que son. Empleados serviles que pasan como amigos, pero que son prácticamente esclavos. Vecinas insoportables que fuman en boquilla, pero que exhalan el humo como si fueran parte del tubo de escape de un automóvil. La sociedad entera a ojos de Tati parece haber alcanzado la rutina repetitiva y narcótica de una cadena de montaje. Solo Hulot, con su despiste continuo, es capaz de crear armonía y belleza, aportando caos a tanta presumida desfachatez. Y todo ello acompañado por esa melodía tan maravillosa como es «Mon oncle» de Frank Barcellini. Cuando murió en 1982 víctima de una embolia pulmonar, los titulares dijeron algo así como: «Murió el cómico intelectual». ¡El cómico intelectual! ¡Váyanse a la mierda!

98 AÑOS

50 primeras citas de Peter Segal (*50 First Dates*, 2004)

Noventa y ocho años. Te lo has ganado: toca peli de Adam Sandler.

Lo fácil —lo facilísimo, de hecho: lo que pensé en la primera lista de películas que hice— era poner una de las cintas, digamos, serias del actor norteamericano Adam Sandler. Porque las tiene buenísimas: *Punch-Drunk Love* (2002) de Paul Thomas Anderson, *The Meyerowitz Stories (New and Selected)* (2017) de Noah Baumbach, *Diamantes en bruto* (2019) de los hermanos Josh y Benny Safdie. Pero eso es hacer trampa, eso-no-vale. Porque si Adam Sandler se ha hecho un nombre en la historia de la comedia ha sido gracias a que fue *Happy Gilmore* (1996), a que fue *Billy Madison* (1995), a que fue *Little Nicky* (2000), mierda, a que fue hasta *Jack y su gemela* (2011).

Así que aquí está el director más ignoto que cito en todo el libro: Peter Segal. Director de *Agárralo como puedas 33 y ⅓: El insulto final* (1994) y de *El profesor chiflado II: La familia Klump* (2000), ya había trabajado con Sandler en su *exploitation* de la exitosa *Una terapia peligrosa* (1999) en la nada exitosa *Ejecutivo agresivo* (2003). Tampoco el guionista George Wing es responsable de nada, dado que este era su primer guion y básicamente lo que hace es reciclar el patrón de la comedia-bucle perfectamente ejemplificada con esa obra maestra de la comedia romántica moderna que es *Atrapado en el tiempo* (1993), posteriormente copiada hasta la saciedad tanto en el mismo ámbito cómico, *Palm Springs* (2020), como en otros géneros ajenos, como el terror: *Feliz día de tu muerte* (2017).

Recordemos, en la película de Harold Ramis el periodista descreído al que daba vida un Bill Murray en su mejor momento se

quedaba atrapado en un *loop* vital al tener que repetir cada día un mismo día, el de la marmota, situación que aprovechaba para conocer y conquistar a la chica de la que, de forma inevitable, estaba enamorándose hasta los huesos. Pero no nos engañemos: el personaje de Murray es un ser rastrero (aunque muy divertido), puesto que utiliza su condición existencial en *reset* continuo para así sortear todas las dificultades que le entraña el llegar al corazón de su chica. Vamos, que miente sin parar. Es cierto, sin embargo, que al final utiliza todo ese engaño para tratar de hacer feliz a la gente, al menos, durante un día de sus vidas. Por lo que la película quizás acabe en tablas morales.

En *50 primeras citas* Henry Roth (Adam Sandler) tiene un problema si no igual, bastante parecido. Él, que era un mujeriego empedernido cuya única fidelidad se la otorgaba a una morsa inteligente y a un amigo idiota, Ula (Rob Schneider), se ha enamorado de Lucy (Drew Barrymore), una joven que sufre amnesia a corto plazo. Algo parecido a lo que le ocurría al protagonista de *Memento* (2000), pero con un horario más cuadrado: cada mañana al levantarse, Lucy no se acuerda de nada de lo ocurrido el día anterior. Ella también vive en un *loop* continuo, solo que no es consciente de ello porque toda la gente que la rodea y que la quiere se dedica a repetir el mismo día con ella una y otra vez. Así que si Henry realmente quiere conquistar a Lucy, deberá dejar de ser egoísta y entregarse al doscientos por cien a su nuevo trabajo: inventar cada día una manera distinta de acercarse a la joven para así poder entablar una relación, digamos, más o menos seria. Vivir el resto de su vida como si siempre se tratara de una primera cita.

Las risas son innatas al método Sandler. Se debe a la mezcla de situaciones absurdas e ilógicas —en muchos casos también violentas— que, sumadas a la estupidez supina de muchos de los personajes secundarios, una vez arranca no ceja en su creación de gags continuos, encadenados por elipsis que eliminan cualquier atisbo de presentación y cierre. Porque el método Sandler no es ajeno a la mecánica de la caída libre de chistes del *Saturday Night Live* (donde Sandler fue colaborador): cuantos más y más locos,

mejor. Ejemplos de todo lo que digo en la película hay a patadas. Como cuando Henry simula una pelea con Ula para que así Lucy detenga su coche e interaccione con él, y lo que hace ella es empezar a pegarle con un bate al sufrido amigo. O como cuando él simula electrocutarse, haciéndole un puente a la batería del coche, y ella lo remacha diciéndole que así murió su abuelo. Es cierto: también hay un gag con una morsa vomitando (los animales y sus líquidos internos son también método Sandler), cuestionables chistes a costa de la sexualidad de la compañera de trabajo de Henry y otros tantos que se estrellan en el larguero del humor.

Muchas veces, uno no sabe si reír o llorar, pero ¡es que todo eso va en el método Sandler también! ¡O lo tomas o lo dejas! Y, por supuesto, también forma parte del método su bellísimo cierre, que encadena un momento divertidísimo —Henry llorando y navegando, cantando a grito pelado «Wouldn't It Be Nice» de The Beach Boys— con un reencuentro final con Lucy, en el que se descubre que, milagrosamente, su historia de amor parece estar ayudándola a recordar. Probablemente el *happy end* sea excesivo, pero es que también lo era el punto de partida. Y el arte de Adam Sandler —como el de Harold Lloyd o el de Jerry Lewis— consiste en equilibrar imposibles. Siempre, por supuesto, sacándonos una sonrisa bien maja.

99 AÑOS

La vida de Brian de Terry Jones (*Life of Brian*, 1979)

Los Monty Python eran seis: Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin y Terry Gilliam. Todos británicos menos Gilliam, que era de Minnesota (EE. UU.), escribían e interpretaban los diferentes *sketches* que alimentaban la histórica serie *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974), al mismo tiempo la Capilla Sixtina y el Guernica de la comedia en televisión. Gilliam, que no era muy fan de salir en el plano, era el responsable de crear las (sublimes, icónicas, divertidísimas) animaciones con las que se intercalaban los distintos *sketches*. Más que los Beatles de la comedia (como solían llamarlos), eran una mezcla de Sex Pistols, Talking Heads, Igor Stravinski y Black Sabbath. La inteligencia máxima con la que elaboraban sus guiones, su asombroso *timing* cómico, la originalidad y el desparpajo de sus ideas, su voluntad suicida de bañarse en el surrealismo para abrazar el absurdo más delirante, su bien nutrida base cultural para regar los guiones de referencias intelectuales (para así poder reírse de ellas) y su mínimo respeto a la ortodoxia clásica del *show* televisivo: todo ello los convirtió en los principales renovadores de la comedia televisiva moderna. Gags como los del chiste más divertido del mundo (tan divertido que todo el que lo lee, se muere), el concurso de resumir *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en quince segundos, la carrera ciclista protagonizada por pintores históricos, la desgracia en el restaurante tras un comensal descubrir una pequeña mancha en un tenedor, el local de quesos que no tiene ni un solo queso, el hombre que va a la tienda de mascotas para reclamar que el loro que le vendieron estaba muerto, «*and now for something completely different*»... son picos de la historia de la

cultura, tan importantes como los cortometrajes de Mack Sennett, las películas animadas de Tex Avery o los largometrajes cómicos del maestro Ernst Lubitsch.

Como no podía ser de otra manera, el gran éxito televisivo de los Python les llevó a dar el salto al cine. Cuatro largometrajes sin igual como son *Se armó la gorda* (1971), *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1975), *La vida de Brian* y, su última película, *El sentido de la vida* (1983), tras la cual el grupo se separó, aunque siempre han seguido colaborando unos y otros en sus distintas aventuras en común. Todos no, que el bueno de Graham Chapman, nuestro mesías en *La vida de Brian*, falleció prematuramente a los cuarenta y ocho años, víctima de un cáncer de orofaringe. Los Monty Python, desde la vanguardia más absoluta, definieron el humor que se iba a realizar en la segunda mitad del siglo XX hasta, prácticamente, llegar a nuestros días. Sin ellos, el humor moderno o no hubiera existido o hubiera sido muy diferente: el *Saturday Night Live*, las películas con los Leningrad Cowboys de Aki Kaurismäki, el *Humor Amarillo* (1986) de Takeshi Kitano, *Beavis & Butt-Head* (1993) y nuestra bendita *La hora chanante* (2002). Sin ellos, no nos engañemos, el mundo habría sido muchísimo menos divertido, porque los Monty Python son de esas escasas cosas que hacen que la vida merezca la pena.

Y ni con todo su talento y su éxito sumados conseguían poner en pie *La vida de Brian*. La productora que había prometido financiarles, EMI, se retiró escandalizada tras leer el guion, y eso que los decorados en Túnez ya estaban preparados. El máximo responsable de la misma, Bernard Delfont, dijo de la película que era «obscena y sacrílega» y cerró la frase con unas palabras que podría haber escrito perfectamente Eric Idle: «No permitiré que la gente diga que yo me burlé del jodido Jesucristo». Y cuando todo estaba perdido, apareció ¡George Harrison! El ex-Beatle hipotecó su casa y montó una productora cinematográfica, HandMade Films, exclusivamente para producir *La vida de Brian*, asegurando que era solo porque «me apetece ver la película». De su compañía, en el futuro, saldrían gemas del cine británico como *El largo Viernes Santo* (1980), *Withnail & I* (1986) o el debut de Terry Gilliam en

solitario, *Los héroes del tiempo* (1981).

La vida de Brian busca darles la vuelta a los evangelios cambiando de forma accidental la figura de Jesucristo por la de Brian, un hijo bastardo de un romano que, aunque lo único que quiere es enrollarse con una activista del Frente Popular de Judea, acaba convertido en un nuevo mesías y, en consecuencia, es condenado a morir por crucifixión. El cúmulo de ideas asombrosas que aparecen, una vez más, en un trabajo de los Python es absolutamente increíble, un milagro cómico al que uno solo puede asistir flipando de cabo a rabo, frotándose los ojos con fuerza para creerse lo que está viendo, rezando un poco a un dios inexistente para que no le dé un infarto cerebral de tanta risa. Y entre gag —el eremita que tras dieciocho años en huelga de silencio pega un grito cuando Brian le pisa— y gag —todas las mujeres llevando barba postiza para así poder asistir a una lapidación— los Python sueltan un corrosivo discurso en contra del dogmatismo religioso, del sectarismo político, de la intolerancia social y, en definitiva, de todos los fanatismos, retratando estos como un verdadero huerto de Getsemaní donde solo crecen imbéciles. Tan cachondos como visionarios, los Python meten en *La vida de Brian* chistes sobre temas tremendamente vigentes a día de hoy, cuarenta y tantos años después de su estreno: el lenguaje inclusivo, la transexualidad, el feminismo y esa nueva revolución que, en vez de salir a la calle a cambiar las cosas, se queda en casa, discutiendo una y otra vez sobre lo mismo.

Dicho así, ha quedado un poco serio. Recordemos entonces a Brian, desesperado, intentando comprar una barba postiza para huir de los romanos, algo que le es imposible conseguir porque el tendero se niega a vender sin regatear. O al emperador romano gangoso y su amigo general con ceceo, desafiando a sus propios soldados a que se atrevan a reírse cuando ellos hablan (escena improvisada tal cual en el rodaje). Al final de la película, un montón de crucificados cantan felices la canción de Eric Idle «Always Look on the Bright Side of Life». Pero hubo mucha gente que no le hizo caso a la canción y, tremendamente ofendida por la película, se dedicó a perseguirla, tratando de montar una caza de

brujas que les costara la cabeza a sus responsables. El escándalo fue mayúsculo. Los Python tuvieron que conceder entrevistas en televisión continuamente para explicar lo que estaba tremendamente ya claro en la película. El absurdo surrealista de *La vida de Brian* se trasladó así al mundo real. En Noruega la película fue prohibida y no se estrenó. En Suecia los carteles en la calle promocionando el estreno ponían en letras bien grandes: «Esta película es tan divertida que la han prohibido en Noruega». En EE. UU. grupos religiosos (tanto judíos como cristianos) se manifestaron delante de los cines que exhibían la película. Había pancartas escritas con «PYTHON = SERPIENTE = SATÁN». Terry Jones se alegraba de que aquellos de los que, precisamente, se reía la película —los fundamentalistas que creen hablar con la voz de Dios— fueran los que estuvieran mandándoles amenazas de muerte, porque así quedaba claro que se identificaban perfectamente con la sátira. El que no salió a manifestarse fue Michelangelo Antonioni, y eso que el último chiste de la película se lo tiraban a él: la frase que aparece al final de los títulos de crédito es «Si has disfrutado esta película, ¿por qué no ir a ver *La Notte*?».

100 AÑOS

2001: Una odisea del espacio de Stanley Kubrick (*2001: A Space Odyssey*, 1968)

Cien años. Se acabó. Fin del juego. *Game over*: «*This is the end, beautiful friend*». Pero si hemos de marchar, hagámoslo por la puerta grande. Por la de Tannhäuser, la de Ishtar, las del infierno de Dante; por *La puerta del cielo* (1980) de Michael Cimino o por cualquiera de las muchísimas que aparecen en *Monstruos, S.A.* (2001). Aunque ninguna puerta cinematográfica te va a llevar más lejos que la que inventaron el escritor Arthur C. Clarke y el realizador Stanley Kubrick: la Puerta Estelar.

Una vez cruzada, esta mandará al astronauta Dave Bowman (Keir Dullea) más allá de las estrellas, en un viaje lisérgico —de ahí que, cuando se estrenó, buena parte del público decidiera ir al cine bajo los efectos de las drogas alucinógenas, tan de moda a finales de los sesenta, con el movimiento *hippy* en todo su esplendor— donde el cine experimental de Stan Brakhage y las animaciones artísticas de John Whitney les sirvieron a Douglas Trumbull —maestro (y pionero) de los efectos especiales— para crear el viaje espacial de la película, una construcción puramente fantástica e imposible. Bowman, ese hombre que es todo cáscara, todo gelidez cerebral matemática. Porque *2001: Una odisea del espacio* no plantea un futuro distópico, sino un futuro hipertecnológico donde las máquinas han aprendido a sentir mejor que los humanos. Por eso cuando vemos a Bowman y a su compañero Frank Poole (Gary Lockwood) ejercitarse a bordo de la Discovery 1, cuando vemos a las azafatas desplazarse de forma geométrica en el transbordador lunar, cuando nos colamos en la comunicación aséptica que

establecen el doctor Floyd (William Sylvester) y su hija... percibimos a la perfección lo robotizados que se hallan los humanos, su ausencia absoluta de emociones palpables, la erradicación de todo tipo de pensamiento empático. En el futuro puesto en palabras por Clarke y en imágenes por Kubrick, la amígdala cerebral que crea las emociones ha sido lobotomizada, haciendo que la corteza prefrontal que rige la razón haya tomado el mando de la personalidad de los sosos humanos del mañana.

Menos mal que las máquinas sí se han desarrollado, algunas de forma tan increíble como el superordenador HAL 9000 que controla la Discovery 1: un ordenador que sufre una contradicción en su código, ya que le han generado mal las pautas de conducta. Eso le estresa, le oprime, le hace sufrir; al final, aunque claramente aprecia a sus tripulantes, decide asesinarlos sin remisión cuando descubre que están tramando algo contra él. La imagen de la cápsula exterior cobrando vida, encarándose a Poole y dirigiéndose a él con las pinzas abiertas, convirtiéndose en una mezcla de monstruo lovecraftiano y diseño tecnológico de Apple, para luego ver al astronauta desesperado cayendo al vacío del espacio en el más absoluto de los silencios... Guau. Eso es terror en estado puro. Un terror que ha ido cociéndose a un rigor superlento, el *slow xup-xup*, como si la película se sentara encima de ti para entumecerte todos los miembros y así llevarte a ese monolito-puerta de las estrellas de Saturno donde el «Réquiem» de Ligeti te acuchillará los tímpanos con sus vientos atonales y su coro de voces surgidas del Apocalipsis según san Juan. Vemos entonces a Bowman y su rostro pétreo, su ojo capturado en *pop-art* a cuatro colores distintos, efecto que consiguió Trumbull proyectando imágenes a alta velocidad sobre el casco de astronauta que lleva el protagonista, en una simetría partida que el artista sacaría de planos de arquitectura, diagramas electrónicos, esquemas de computadoras, celuloide pintado con pasta de dientes, etcétera.

Cuatro millones de años antes de que Bowman envejeciera sin continuidad en una habitación rococó más allá del tiempo y del espacio, unos simios prehumanoides se encuentran con el primer monolito de *2001*. Al vibrar a su contacto, estos adquieren una

nueva inteligencia, algo que les hace rascarse la cabeza, utilizar manos y piernas de forma distinta, inventar la primera arma de la historia. Kubrick ya había dejado claro muchos años antes, concretamente en *Senderos de gloria* (1957), lo que pensaba de las guerras, la violencia y los ultranacionalismos, pero en *2001* deja claro que no tenemos perdón de Dios porque ni nos merecemos el perdón ni existe ningún dios. Por eso lo que hace el primer ser (mínimamente) inteligente en la historia de la humanidad es abrirle la cabeza a un semejante con un hueso convertido en arma. El resto es historia del cine. Un hueso lanzado hacia el cielo que cuando cae es una nave espacial bailando al son del «Danubio azul» de Johann Strauss.

¿Cómo envejecerá esta cinta? No tenemos aún perspectiva porque el cine sigue siendo un arte tremendamente joven; sin embargo, aunque unos y otros lo han querido matar en multitud de ocasiones, sigue resistiendo indemne los envites. Abel Ferrara me dijo una vez que el cine jamás moriría mientras existan los cineastas. Bueno, dijo *filmakers*, que suena mucho mejor. Stanley Kubrick ha sido uno de los grandes *filmakers* de la historia y seguramente —a no ser que un apocalipsis se cargue al planeta en los próximos años— cuando las civilizaciones futuras, dentro de doscientos o trescientos años (o mil años, como la última entrega de las novelas de Arthur C. Clarke: *3001: Odisea final*) se acerquen a *2001,* lo harán desde la admiración y la constatación de que están delante de uno de los grandes pasos artísticos en la historia de la humanidad. Porque *2001* se seguirá viendo, viviendo, analizando y disfrutando muchos siglos después de que todos los que hoy estamos vivos —yo que escribo estas palabras, tú que las lees— no seamos más que polvo. Esa gente del futuro disfrutará enormemente, como hemos hecho nosotros, tratando de resolver los muchos enigmas que plantea esta cinta infinita, visionaria, pluscuamperfecta. Probablemente porque es una película construida para el futuro, no para el presente (mucho menos para el pasado): cuando se estrenó *2001*, el hombre ni siquiera había llegado aún a la luna.

Al menos nosotros jugamos con una ventaja sobre esas gentes

del mañana: durante una porción de nuestras vidas, coincidimos en el planeta con Stanley Kubrick. De hecho, en función de la edad que tengas, igual hasta fuiste al estreno de *Eyes Wide Shut* (1999) o, quién sabe, incluso al de *La chaqueta metálica* (1987) o al de *El resplandor* (1980). Y eso, al menos para mí, es algo importante. Algo que echar a la mochila de los grandes recuerdos. Si llegamos a los cien años, bueno, esperemos que esa mochila esté repleta de mogollón de cosas que nos hayan hecho felices en esta, sin duda, extraña y difícil y hermosa y sorprendente vida.

Agradecimientos

Cierro que se me ha vuelto a hacer tardísimo. Vamos con los agradecimientos.

Este libro no habría sido posible sin el apoyo, el cariño y las correcciones de Penélope Coronado. Así que, en la lista de agradecimientos, ella es la primera dama.

A mis hijos: Nicolás y Samuel. Ellos han dado significado a mi vida. Se lo agradezco, entre otras cosas, poniéndoles pelis de mayores. A través de sus ojos estoy aprendiendo a volver a mirar.

A mis hermanos en esto: Xavi Serra, Alberto Lechuga, Daniel de Partearroyo, Philipp Engel, Carlos Reviriego. Y a mis hermanos fuera de esto: Dani Martínez y Edu Castillo.

Que cante mi gente (en *Tarde de Perros*): Verónica Melguizo, Marta Medina, Noel Ceballos, Andrea G. Bermejo, Paula Arantzazu, Antonio Trashorras, Rubén Lardín, Beatriz Martínez, Gerard Casau, Hilario J. Rodríguez, Esther M. Trula, Alex Mendíbil, John Tones, Eulàlia Iglesias.

A Sergi Siendones, que pensó en mí para este proyecto, y a Sandra Beltrán, que me editó los 101 textos con el rigor que deberían tener todos los editores.

A todos y todas los que creen en la crítica de cine.

Una película para cada año de tu vida
Alejandro G. Calvo

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.
Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Alejandro González Calvo, 2023
Corrección de estilo a cargo de Cristina Baquerizo

© por las ilustraciones, Martín Tognola, 2023

© Editorial Planeta, S. A., 2023
temas de hoy, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Diseño de la cubierta: Planeta Arte & Diseño
Ilustración de cubierta: Martín Tognola

Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2023

ISBN: 978-84-9998-957-0 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!